Borowy, Wacław
Ze studjów nad
Fredrą

Z HISTORJI I LITERATURY

WACŁAW BOROWY

E STUDJÓW NAD FREDRĄ

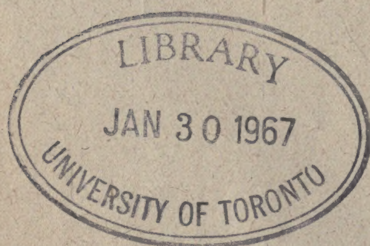
KRAKÓW 1921
AKŁADEM KRAKOWSKIEJ SPÓŁKI WYDAWNICZEJ

WACŁAW BOROWY

ZE STUDJÓW NAD FREDRĄ

O PAWLE I GAWLE
„TRZY PO TRZY"
AKCJA „ZEMSTY"

KRAKÓW 1921
NAKŁADEM KRAKOWSKIEJ SPÓŁKI WYDAWNICZEJ



Drukarnia Literacka w Krakowie, ulica Jagiellońska l. 10,
pod zarządem L. K. Górskiego

O PAWLE I GAWLE

HUMORESKA KRYTYCZNA

— ...Znasz powiastkę o Gawle i Pawle?
— Znam.
— Słuchaj więc...
(*Pan Jowialski,* akt IV, scena 2)

1.

„Paweł i Gaweł w jednym stali domu“. Kto z nas nie zna, kto z nas nie pamięta tego domu! Kto go nie wspomina — z uśmiechem takim, z jakim wspomina się te tylko domy, które się we wczesnem dzieciństwie poznało! Bo też znamy bajeczkę Jowialskiego od dzieciństwa wszyscy. W latach jeszcze „zielonych“ owiał nas niepostrzeżenie nieodparty czar jej dyskretnego wdzięku. Kto wie, czy dla wielu z nas nie była ona pierwszem na drogach życia spotkanem dziełem sztuki poetyckiej! Pomnimy ją też i kochamy powszechnie. I tak jest już oddawna! Żaden wprawdzie krytyk — o ile mi wiadomo — nie poświęcił temu utworowi głębszych rozważań, posiada on jednak niezmienną sympatję pokoleń. Wiek będzie niedługo od chwili, gdy został napisany przez bezcennego poetę. Wiele burz literackich przeszumiało nad Polską od tego czasu; wiele dzieł niegdyś głośnych zapadło w Letę bezpamiętną, wiele nowych przybyło. Znakomite nawet utwory podlegały w tym czasie zaciętym atakom krytyckim i zmiennym fluktuacjom

gustu. Bywało, że odwracano się od Krasickiego, krzywiono się na Mickiewicza, kwestjonowano wartość dzieł sienkiewiczowskich. Bagatelizowano i wyszydzano przedewszystkiem komedje samego Fredry. Bieg lat dopiero musiał korygować te zaślepienia. Bajeczka wszakże o Pawle i Gawle — może dzięki swej niepozorności i niewielkim swoim rozmiarom — na żadne napaści się nie naraziła. Przeciwnie — rychło przedostała się do szkół i między przysłowia mowy potocznej. Słowami, których użył K. M. Górski, mówiąc o bajkach Krasickiego, możnaby i o niej powiedzieć, że potomność nadała jej już „dziwną powagę długiego uwielbienia". Pokolenia z pogodą i serdecznością przekazują ją pokoleniom. A tak — stare domostwo, zamieszkane przez dwóch dziwaków, domostwo z lichemi pułapy i wielkiemi dziurami we drzwiach, trwa. Ani go deszcz pożerczy, ani niepohamowany Akwilo pożyć nie może — ani długi lat szereg i czasów pogoń niezwrotna... — Wolno też wróżyć, że długo jeszcze trwać będzie: póki nie zgaśnie w Polsce wesołość i póki dzieci będą się uczyły wierszy.

2.

Wszystko, co dotyczy tego domu, musi nas głęboko interesować. Przedewszystkiem nie może nam być obojętną kwestja, z jakiego materjału został wzniesiony. Tak zresztą wogóle interesować nas musi budulcowy materjał wszystkich dzieł Fredry, tak zwane inaczej „źródła" jego utworów.

Badania źrodeł komedyj fredrowskich były w ostatnich kilkunastu latach prowadzone bardzo pilnie i poważnie; rozjaśniły one wiele szczegółów i pogłębiły nasze rozumienie twórczości genjalnego komedjopisarza w stopniu wybitnym. Nie są te badania, zapewne, jeszcze zakończone; w każdym razie wszelako ze studjów naszych „fredrystów" — p. B. Kielskiego, p. Wł. Günthera, prof. T. Sinki, prof. Ign. Chrzanow-

skiego i p. Eugenjusza Kucharskiego możemy wysnuć niejeden już ogólnej natury wniosek. — Okazało się dowodnie, że Fredro, jak wszyscy pisarze kulturalni, jest ściśle zależny od tradycji uprawianych przez siebie gatunków literackich, od prądów, przenikających epokę, i od przedstawicieli tych prądów. Twórczość jego nie wyrasta samorodnie na dziewiczej nowinie, ale na glebie kulturalnej, przesyconej sokami długiej uprawy. Sokami temi — dziedzictwem tradycji — ziarna talentu się karmią. — Pozostaje więc twórczość Fredry w związku ścisłym z półtorawiekowym (od Molière'a) rozwojem komedji francuskiej, która dla naszego komedjopisarstwa w XVIII w. była ciągle niedościgłym wzorem. Świetna, bogata, nieprzeliczonym szeregiem dzieł reprezentowana tradycja teatru francuskiego zaważyła na naszym poecie wybitnie, działając bądź wprost, bądź przez pośrednictwo utworów francuskiej szkoły w komedji włoskiej czy niemieckiej. Zawarunkowała ona charakter jego predylekcyj obserwatorskich, wpłynęła na sposób kształtowania postaci i sytuacyj scenicznych, poddała cały szereg wypróbowanych środków kompozycyjnych i technicznych, oddziałała na styl, podsunęła nawet liczne motywy szczegółowe. Gdyby nie było francuskiej tradycji komedjopisarskiej, nie mielibyśmy sztuk Fredry takich, jakie mamy dzisiaj. — Nie był wszakże autor *Zemsty* tylko uczniem. — Owszem, dziedzictwo, otrzymane od przeszłości, i zasoby, przejęte od współczesności, znakomicie wzbogacił. — Przejętym nawet bezpośrednio od innych wartościom swoich komedyj umie on, jak się trafnie wyraża w jednem ze swoich studjów p. Wł. Günther, „nadać zawsze cechę swej indywidualności i wyryć na nich znamię własne, przetwarzając je na całość nową i oryginalną, umie stworzyć z nich dzieło, będące niezaprzeczoną jego własnością". Potrafi też zawsze Fredro rzeczom, z obcych zaczerpniętym źródeł, nadać charakter swojski, wszystko „nawskroś przepoić polskością".

Myliłby się wszelako, ktoby sądził, że wchodziła tu w grę tylko ogólna zależność techniczno-kompozycyjna. Nietylko ona! — Autor *Zemsty*, owszem, brał czasem z dzieł cudzych różne motywy szczegółowe treści: jakiś pomysł charakterowy, jakąś grupę sytuacyj czy intrygę. Zostawały one wprawdzie transponowane na indywidualną fredrowską tonację, łączone z innemi motywami i genjalnie przerabiane; z samym jednak faktem tych t. zw. pospolicie „zapożyczeń" liczyć się należy, tem więcej, że i one mogą nam rzucić pewne światło na istotę zdolności twórczej poety. Kiedy porównywamy dzieło fredrowskie z jakiemś jego „źródłem", ocenić możemy moc poetycką lepiej nieraz, niż wówczas, gdy poddajemy się wyłącznie działaniu samego dzieła, nie mając materjału do porównania.

O ile jednak zawisłość Fredry od pewnych kierunków i tradycyj literackich dało się stwierdzić względnie gładko, o tyle szczegółowych takich wzorów jego dzieł stosunkowo niewiele dało się wykryć, a przynajmniej z wszelką pewnością stwierdzić. Nowsi krytycy postawili wprawdzie sporo hipotez, ale nie wszystkie przekonywająco umotywowali.

Do nazwisk pisarzy, będących niewątpliwemi wzorami Fredry, trzeba chyba bez wahania wpisać nazwisko Pigault-Lebruna. Zdaje się bowiem, że gdyby nie Pigault-Lebrun, nie mielibyśmy *Pawła i Gawła*.

Któż to był Pigault-Lebrun? — Nazwisko to — dziś prawie zapomniane; nie spotkamy się z niem ani w historji literatury francuskiej Lansona, ani Suchiera i Birch-Hirschfelda, ani w wielotomowem dziele Petit de Julleville'a. Ledwo wspomina o Pigault-Lebrunie Morillot w swojej historji powieści francuskiej. Nieco dłuższą wzmiankę o nim można znaleźć w *Obrazie literatury francuskiej XIX w.* Fortunata Strowskiego (polski przekład, tom I, str. 168). Najobszerniej pisał o nim A. Le Breton, poświęcając mu osobny rozdział w ślicznej swej książce *Le Roman français au XIX-e siècle.*

Avant Balzac (1901 r.; str. 73—84). Wybór dzieł Pigault-Lebruna, z przedmową p. B. de Villeneuve, wydano w r. 1914, w dosyć „specjalnej“ kolekcji *Les Maîtres de l'amour.* Z wydawnictw niespecjalnych przedrukowywa trzy utwory tego autora popularna *Bibliothèque Nationale.* — Sto lat temu o Pigault-Lebrunie wiedział każdy, kto tylko stykał się z książką francuską. Był to najpopularniejszy powieściopisarz okresu napoleońskiego, głośny przytem z bluźnierczej walki publicystycznej z Kościołem i religją. — Awanturnik, którego życie splecione było z nieprawdopodobnych przygód: miłości, bójek, podróży, kłótni, więzień, ucieczek i dzieł wojennych, — zaczął w literaturze od sztuk teatralnych, ale wkrótce przerzucił się do powieści. Napisał ich mnóstwo. Są to powieści rozmaite: tkliwe, pornograficzne, sensacyjno-straszliwe, historyczne (do tych ostatnich należy powieść z polskich nibyto dziejów: *Métusco ou les Polonais,* wydana w 1800 r.); przeważają wśród nich jednak powieści komiczno-awanturnicze. Im to Pigault-Lebrun zawdzięczał głównie swoją wziętość. Są to niesamowite odysseje przedsiębiorczych awanturników, gwałtownych i brutalnych, wesołych wszakże i niepozbawionych swoistego sentymentu; mamy w nich nieprzerwane łańcuchy przygód djabelskich: ucieczek przez okno i komin, skoków szaleńczych, porwań, pogoni, bijatyk straszliwych i komicznych, przebieranek, chowanek, niespodzianych spotkań i koincydencyj, przewracania mebli i wystrychania ludzi na dudków: wszystko w pościgu zdyszanym jakby i bez opamiętania, a wszystko w sosie hucznego, trywjalnego humoru sankiulotów: wspaniała lektura koszar i okopów ery napoleońskiej!

Dzieła Pigault-Lebruna wiążą się ściśle z tradycją powieści awanturniczej i satyrycznej hiszpańskiej, francuskiej i angielskiej. Znał on niewątpliwie Lesage'a, Voltaire'a, Crébillona syna, Diderota, a może i starego Rabelais'go i romansopisarzy-humorystów XVII-go stulecia; znał też zapewne

romanse angielskie (zwłaszcza, że był w Anglji), a szczególniej Smolletta. Motywy tych wszystkich autorów wulgaryzował. Sam zresztą także posiadał niezwykłą fantazję i niebywałą werwę literacką, — specjalnie w zakresie komicznych rodomontad i groteskowych błazeństw. Tych też rzeczy mnóstwo w jego romansach. Te i owe „awantury" w nich są tak niesamowite i zabawne, że dziś jeszcze mogą stanowić zajmującą lekturę, a wprost już nieoszacowany materjał do przeróbek „filmowych". (Nawiasem zresztą warto zaznaczyć, że typ literacki humorystycznej powieści awanturniczej z jej charakterystycznemi motywami i łotrzykowatym, choć niepozbawionym wdzięku, bohaterem nie zamarł; widzimy go np. w popularnej przedwojennej trylogji powieściowej Abla Hermanta: *La chronique du Cadet de Coutras, Coutras soldat, Coutras voyage.)*

W Polsce znano Pigault-Lebruna. — W r. 1813 ukazał się w Wilnie przekład czterotomowej jego powieści *Pan Bott.* W trzecim dziesiątku stulecia naśladował go, jak się zdaje, Kalikst Pawłowski, b. kapitan piechoty wojsk polskich, w swoich niezdarnych powieściach. W r. 1830 spotykamy o nim wzmiankę w jednym z artykułów Przecławskiego w *Tygodniku Petersburskim.* W r. 1835 w bibljotece teatrów warszawskich wyszedł przekład jego komedji *Miłość i rozsądek.* W r. 1841 wydrukowano życiorys Pigault-Lebruna w *Wizerunkach i roztrząsaniach naukowych.* W r. 1842 robi o nim wzmiankę Kraszewski w *Latarni czarnoksięskiej* (tom IV, rozdz. 4). Wreszcie w r. 1846 Ignacy Chodźko wydaje powieść *Autor swatem,* w której z uznaniem wymienia nazwisko Pigault-Lebruna, a która nadto cała (jak starałem się wykazać gdzieindziej) jest wyraźnie z romansopisa francuskiego naśladowana. — Nic dziwnego, że Fredro mógł znać tak popularnego autora.

Do lepszych powieści Pigault-Lebruna należy wydany w 1799 r. *Mon oncle Thomas.* Jest to historja dziecka ulicy

(w dość ścisłem nawet znaczeniu tego słowa: matka jego bowiem *n'avait... épousé que le public)*, dziecka, które — zdane na boską opiekę i najstraszliwsze tarapaty — samo jako tako się „wychowuje"; łokciami i pięściami — a zawsze z humorem — przebija się przez życie; popada ciągle w bezprzykładne awantury; dokonywa fantastycznych przedsięwzięć; dorabia się pieniędzy i marnuje je natychmiast; jest kolejno kominiarczykiem, pupilem magnata, trębaczem wojskowym, korsarzem, wielkim panem, pończosznikiem, mnichem, żołnierzem, podróżnikiem i królem odkrytej przez siebie wyspy. W opowiadaniu, piętrzącem najdziwniejsze przygody, znajdziemy obrazy takie, jak odgryzienie palca, wyrywanie zębów przez zemstę i naszyjnik z uszów ludzkich, noszony jako trofeum. Przeplatane są te „obrazki" czułemi scenami z pogodnego życia rodzinnego i konceptami, o których wyobrażenie może dać np. ów koncept o królu Ludwiku, przysięgającym z ręką nie na ewangelji, ale na piersiach pani Pompadour, albo ten o rodzinie Levich, która wywodziła swój ród w linji prostej od — N. M. Panny!

W trzecim tomie tej powieści jest ciekawy rozdział (IV) p. t.: *Mój wujaszek kroi na wielkiego pana.* (Trzeba bowiem wiedzieć, że bohater jest niby wujaszkiem autora, który spisuje tylko jego dzieje z wiernością historjografa). Otóż rozdział ten opowiada o tem, jak wujaszek Tomasz, zyskawszy dużo pieniędzy na korsarstwie, osiedlił się w Paryżu na pierwszem piętrze jakiegoś kosztownego hotelu, i tu — ni stąd ni zowąd — przyszła mu do głowy fantazja udawania arystokraty. Najął sobie w tym celu bystrego lokaja, który miał go nauczyć wytwornych obyczajów wielkiego świata. — Lokaj udał się przedewszystkiem na miasto dla załatwienia szeregu sprawunków — natury głównie kostjumowo-tualetowej. Tomasz czekał na jego powrót. I oto co zaszło. —

Wujaszkowi zaczęło się nudzić:

Il mange, il fume, il boit pendant trois heures consécutives, et, ne sachant que faire, il se plante devant une croisée ouverte, et il siffle tous les airs anglais et français qui lui passent par la tête.

Un jeune seigneur qui logeait au-dessous, et qui avait la fibre irascible, se trouva incommodé du sifflement prolongé de mon oncle, et l'envoya prier poliment de se taire. Mon oncle ne répondit rien au valet de chambre, ne se tourna seulement pas de son côté, leva les épaules, et continua de siffler.

»Apporte-moi mon cor, Germain, dit le jeune seigneur, que j'en donne à tout assourdir, et que je couvre cet ennuyeux siffleur«. Germain ouvre aussi une croisée, présente l'instrument qui résonne aussitôt, et d'un faux à faire fuir tous les chats du quartier. Mon oncle se hâte de se retirer; il se sauve dans son salon, dans son boudoir, dans son arrière-cabinet; il ferme toutes les portes sur lui, et le son aigu et discordant du cor le suit et le fatigue partout. Vingt fois il est sur le point d'aller étriller le corneur, et vingt fois il est retenu par la crainte de compromettre sa noblesse en se comportant comme un goujat. Il sonne toutes ses sonnettes, et sonne à tout casser. Trois ou quatre garçons arrivent: »Allez dire à cet homme qui corne ici dessous qu'il me rompt la tête, et que je lui conseille de finir«. Les garçons rendent le message sous des formes plus honnêtes; monsieur le comte leur répond flegmatiquement: »Chacun est maître chez soi«, et il se remet à corner.

Mon oncle savait qu'un marquis doit repousser l'injure par l'épée, mais il avait ouï dire aussi qu'il mettait les rieurs de son côté en ripostant à un trait piquant par un trait d'esprit: il en imagina un à sa manière. Il ordonna qu'on fît monter à l'instant trois porteurs d'eau. »Voilà trois livres, mes amis, laissez-moi vos seaux; vous reviendrez dans une heure«. Il passe dans son antichambre, prend le

manche d'un long houssoir, attache à un bout la corde de sa malle, à l'extremité de la corde une épingle noire pliée en deux, et à la pointe de l'épingle le reste de son saucisson. [Poprzednio jadł był właśnie kiełbasę]. *Il vide les six seaux par la chambre, s'assied sur son lit, et y reste avec un sérieux imperturbable, son manche de houssoir à la main.*

Monsieur le comte cornait toujours. Bientôt l'eau filtra à travers le plafond, quelques gouttes qui lui tombèrent sur la tête, poudrée à blanc, lui firent quitter son cor, et attirèrent son attention. Il voit cette pluie artificielle devenir plus forte, se convertir en orage. Au bout de cinq minutes c'est la cascade de Saint-Cloud. Le comte, étourdi de cette inondation subite, ramassait avec Germain ses plus beaux habits qu'on avait mis à l'air sur des fauteuils. Trempé jusqu'à la peau, il prenait à la hâte une veste d'une façon, une culotte d'une autre; sur sa tête un chapeau à plumet, sous un bras l'épée d'acier d'Angleterre, sous l'autre la robe de chambre à fleurs d'argent; et il courait de pièce en pièce pour soustraire ses effets au torrent qui s'étend partout. Furieux, et ne sachant plus que faire, il prit le parti de jeter tout par les fenêtres et monta chez mon oncle pour apprendre la cause de cet étrange événement.

Il le trouve, dans la même position: »Il est bien extraordinaire, monsieur le marquis, bien inconcevable qu'un homme de qualité se permette«... — »Monsieur, chacun est maître chez soi. Vous donnez du cor; moi, je pêche«...

Na to wtrąca się do rozmowy właściciel hotelu, który nadbiegł tymczasem, i przekłada Tomaszowi, że »*on est maître chez soi, mais à certaine condition*«... Ale:

C'était comme s'il eût parlé à un mur. Mon oncle, l'oeil constamment fixé sur la ligne, n'avait pas l'air de s'apercevoir qu'il y eût quelqu'un avec lui.

Na tem wszakże nie koniec. Bo oto w tej chwili „wędka“ zaczęła się poruszać, i Tomasz — ku zdumieniu zarówno swemu, jak i swoich gości — wyciągnął... szczura wodnego, który znalazł się w jednem z wiader, a którego zapach kiełbasy znęcił na haczyk. No i oczywiście:

A la vue de l'animal, le rire prend à mon oncle; il se communique au comte, au maître d'auberge, à Germain. On ne boude plus, on ne s'en veut plus. On convient gaiement que le comte renoncera à son cor, Thomas à la pêche... (Przytoczyłem tekst francuski według wydania z r. 1822, t. III, str. 83—88).

Można chyba powiedzieć o całej tej awanturze słowami hrabiego, że jest ona »*extraordinaire*« i »*inconcevable*«*!* A podobieństwo jej do historji *Pawła i Gawła* jest tak uderzające, że chyba go dowodzić nie trzeba! (Starałem się zresztą na najwybitniejsze szczegóły tego podobieństwa zwrócić uwagę zapomocą rozstrzeleń). Taka sama tu i tam sytuacja topograficzna, taka sama sprzeczka dwóch sąsiadów, takie samo jej rozwikłanie.

Zaznaczę tylko, że w pewnym szczególe frazeologicznym przechowało się w naszej bajeczce echo bezpośrednie powieści francuskiej. Oto „Paweł i Gaweł w jednym *stali* domu“; — *stali:* — a więc to był dom zajezdny, boć w innych domach się *mieszka!* We francuskiej powieści właśnie mamy hotel!

Jeszcze trochę podobieństwa do Fredry można znaleźć w następnym rozdziale *Mego wujaszka Tomasza.* Tomasz, znudzony rolą wielkiego pana, wyrzuca swego inteligentnego lokaja (zwłaszcza, że podejrzewa go o bardzo brzydkie rzeczy); robi to z właściwym sobie hałasem; a że się to dzieje w nocy, budzi ze snu hrabiego:

...oilà monsieur le comte qui s'est réveillé en sursaut, qui passe sa robe de chambre, et qui monte les escaliers quatre à quatre. »Quoi, monsieur le

marquis, allez-vous pêcher encore?«. — *»Non, monsieur, je chasse«* (t. III, str. 119).

Ale obok podobieństwa uwydatniają się także i duże różnice. Nad ważniejszemi z tych różnic warto się szczegółowiej zastanowić.

3.

Awantura zaczyna się o hałas, ale u Pigault-Lebruna są dwa hałasy, u Fredry zaś jeden i to odmiennego rodzaju (zato długotrwały!). Prowokatorem u Fredry jest wyłącznie wrzaskliwy mieszkaniec parteru; u Pigault-Lebruna lokator z góry wywołuje całe zajście; toteż późniejsze jego postępowanie (gdy karze za hałas swojego sąsiada) nie jest logiczne i nie zadowala naszego poczucia moralnego — w przeciwieństwie do konsekwentnych działań fredrowskiego Pawła. Dalej. U Fredry zalew dolnego mieszkania ma miejsce rano i budzi Gawła ze snu: obudzony i przerażony Gaweł natychmiast biegnie na górę. U Pigault-Lebruna dokonywa się wszystko w biały dzień. Hrabiego zastaje „powódź" przy grze na rogu; pomimo tego dezorjentuje się on do tego stopnia, że biega z pokoju do pokoju i po dłuższym dopiero czasie wpada na myśl, aby pójść na górę i poznać przyczynę niepojętego wypadku. (Szybszy w działaniu będzie hrabia dopiero później — w rozdziale V, — nauczony już doświadczeniem). Drzwi na górze nie są zamknięte, jak w naszej bajeczce: hrabia swobodnie wchodzi do mieszkania Tomasza. A zastaje go nie na komodzie, jak Gaweł zastał Pawła, ale na łóżku. Mniej to jest efektowne, bo komoda jest wyższym od łóżka meblem, a przeto zalew mieszkania przedstawia się groźniej w *Pawle i Gawle.* — U Fredry występują dwie tylko osoby, u Pigault-Lebruna mamy prócz nich jeszcze oberżystę, lokaja hrabiego (Germaina), trzech wodziarzy i kilku chłopców hotelowych.

Wogóle u Pigault-Lebruna akcja jest bardziej zaplątana i szczegółów znacznie więcej: opowiadanie też jego jest dłuższe od naszej bajki. Wynika to przedewszystkiem z różnicy rodzajów literackich. Fredro pisze powiastkę z pointe'ą moralną; a, jak wiadomo, duszą tego gatunku literackiego jest zwięzłość; u Pigault-Lebruna cała anegdota jest jednym z rozdziałów powieści o założeniu realistycznem. Dlatego to Pigault-Lebrun opowiada szczegółowiej i zastanawia się nad różnemi rzeczami, które w utworze wierszowanym można było pominąć: interesuje go więc kwestja, skąd Tomasz wziął wody do przeprowadzenia swojego zamysłu, skąd zdobył wędkę; zajmuje go dalej zagadnienie, jaki stosunek zajął gospodarz względem złośliwej zabawy swoich lokatorów. Przyznać trzeba, że niektóre z tych realistycznych szczegółów osłabiają efekt — kapitalnego zresztą — opowiadania: tak np. kiedy czytamy, że Tomasz urządził swoją powódź z pomocą sześciu wiader wody, myślimy sobie z pewnem rozczarowaniem: tak mało! Jakże lepiej u Fredry, który tę sprawę pominął milczeniem, pozostawiając nam przez to pole do najszaleńszych choćby domysłów! — Nietylko wszakże odmienność gatunku literackiego wpłynęła na to, że anegdota Pigault-Lebruna jest dłuższa. Pigault-Lebrun bowiem jest pisarzem nieumiarkowanym, nieznającym hamulca w wybuchach swojej komicznej werwy. Jemu nie wystarcza sam pomysł mścicielskiego rybołówstwa; trzeba mu nieodparcie, aby Tomasz istotnie jakąś rybę złapał w swoim pokoju: stąd ten szczur na końcu całej historji... Niedość mu, że woda kapie na hrabiego: trzeba, aby się ona zamieniła na kaskadę Saint-Cloud, aby mu zmyła perukę, aby zniszczyła stroje i aby koniec końców oszołomiony hrabia wypadł na schody w najcudaczniejszym kostjumie. Pigault-Lebrun spiętrza motywy komiczne — chciałoby się powiedzieć: „do znoju!“. Fredro, opanowany artysta, jest w tym

względzie zupełnem jego przeciwieństwem: nie nadużyje on efektu!

Jest też jeszcze jedna różnica między tymi dwoma pisarzami. Wypływa ona ze stosunku ich do charakterów ludzkich. U Pigault-Lebruna w całej anegdocie charaktery osób działających nie grają prawie żadnej roli. Bo cóż? O charakterze hrabiego nic właściwie nie wiemy, to chyba tylko, że miał *la fibre irascible.* Co do Tomasza — o nim wiemy zapewne dużo więcej, — ale jego charakter dla tej awantury nie ma znaczenia. Bo wszystko przecież wynikło z chwilowego kaprysu: że Tomaszowi zachciało się gwizdać. Dalej już działał tylko upór! Całe zajście jest tylko groteskowym przypadkiem. Jakże inaczej u Fredry! Tutaj wszystko ma podłoże charakterowe. Gaweł jest z natury hałaśliwy, narwany i niewyrozumiały; systematycznym wrzaskiem wyprowadza Pawła z równowagi. Paweł znów z natury jest cichy, zgodny; ale, gdy mu nazbyt dokuczono, staje się zawziętym i mści się konsekwentnie. Charaktery zgoła niepodobne do lebrunowskich i znacznie głębsze! A one to dopiero kształtują u Fredry konflikt i warunkują jego przebieg. Sytuacje niby te same, co u Pigault-Lebruna, ale zupełnie odmienne ich przyczyny i powiązania! Pigault-Lebrun stworzył zabawną, ale pustą anegdotę, — Fredro zrobił z niej nowelę psychologiczną *en miniature.*

Wziął w tym celu fabułę lebrunowską, wybrał z niej momenty najistotniejsze i tchnął w ten schemat treściowy nowe życie, wprowadzając weń dwie własne swoje, nowe a wyraziste ludzkie postaci.

4.

Bo Paweł i Gaweł są postaciami wyrazistemi nadzwyczaj. Gaweł: niesamowity dziwak, urządzający polowanie w pokoju, uważający się za pana samowładnego i nieule-

głego w hotelowym lokalu, a tak boleśnie potem za swoją butę ukarany; — Paweł: spokojniutki, cierpliwy, poważny i wyrozumiały (pamiętajmy, że prosi Gawła o to tylko, aby *ciszej* polował), później zaś metodycznie i nieubłaganie mściwy: — czy nie są to wspaniałe dzieła sztuki charakteryzowania? czy nie czuje się w nich ręki mistrza-komedjopisarza? czy nie odbiła się w nich wspaniała tradycja świetnego (na Zachodzie) rozkwitu charakterologji i powieści charakterystycznej w wieku XVIII? (Fredrze ten wiek, umiejący zwięzłość łączyć z bogactwem treści, wogóle tak jest bliski!).

5.

A jak to wszystko doskonale zostało przedstawione! Jak pyszna jest kompozycja powiastki!

Przyjrzyjmy się jej szczegółom. —

Aby ułatwić czytelnikowi kontrolę obserwacyj, przytoczę tutaj naprzód tekst powiastki — dokładnie według pierwszego jej wydania w *Komedijach Aleksandra hrabiego Fredra* w tomie IV (we Lwowie, 1834 r.) na str. 337—338, z dodaniem numeracji wierszy:

1. Paweł i Gaweł w jednym stali domu,
2. Paweł na górze, a Gaweł na dolę;
3. Paweł spokojny, nie wadził nikomu,
4. Gaweł najdziksze wymyślał swawole:
5. Ciągle polował po swoim pokoju:
6. To pies, to zając — między stoły, stołki,
7. Gonił, uciekał, wywracał koziołki,
8. Strzelał i trąbił i krzyczał do znoju.
9. Znosił to Paweł, nareszcie nie może.
10. Schodzi do Gawła i prosi w pokorze:
11. Zmiłuj się WaćPan, poluj ciszéj nieco,
12. Bo mi na górze szyby z okien lecą.
13. A na to Gaweł: Wolnoć Tomku
    W swoim domku.

14. Cóż było mówić? Paweł ani pisnął,
15. Wrócił do siebie i czapkę nacisnął.
16. Nazajutrz, Gaweł jeszcze smacznie hrapie,
17. A tu z powały coś mu na nos kapie;
18. Zerwał się z łóżka i pędzi na górę:
19. Sztuk! puk! zamknięto — spogląda przez dziurę,
20. I widzi — cóż tam? cały pokój w wodzie,
21. A Paweł z wędką siedzi na komodzie.
22. — Co WaćPan robisz? — Ryby sobie łowię.
23. — Ależ, MośPanie, mnie kapie po głowie.
24. A Paweł na to: Wolnoć Tomku
W swoim domku. —
25. Z tej to powiastki, morał w tym sposobie:
26. Jak ty komu, tak on tobie.

(*Pan Jowialski*, akt IV, scena 2)

Jakaż świetna struktura! — Zważmy. Naprzód mamy ekspozycję: w wierszu 1-ym poznajemy się z obydwoma bohaterami, w 2-im z sytuacją, która ich łączy. Później (wiersze 3—8) idzie charakterystyka postaci. Spokojny i cichy Paweł scharakteryzowany jest w jednym wierszu (3-im); wrzaskliwy Gaweł, który stanie się przyczyną nieładu w stosunkach sąsiedzkich, ma sobie poświęconych aż pięć wierszy (4—8). W jednym (4) charakteryzuje go poeta ogólnikowo, w następnym (5) tę ogólnikową charakterystykę objaśnia, w trzech zaś dalszych (6—8) szczegółowo opisuje dziwną manję Gawłową. Jest to już przejście od ekspozycji do konfliktu. Konflikt ten, wynikający z charakterów na tle sytuacji, wyraźnie się krystalizuje w wierszu 9-ym:

Znosił to Paweł, nareszcie nie może.

Od wiersza 10-go zaczyna się żartka akcja dramatyczna. Działa i mówi Paweł (wiersze 11—12 podają w *oratio recta* jego przemówienie); jego działania i słowa pogłębiają charakterystykę wierszy wstępnych i zadzierzgają węzeł dramatyczny.

Z cierpką odpowiedzią Gawła (w. 13) dochodzimy do największego napięcia konfliktu. Jest to środek utworu.

Przez dwa następne wiersze akcja zostaje w tajemniczem zawieszeniu. Z wierszem 16-ym zjawiają się nagłe i jeszcze niezrozumiałe pierwsze symptomy katastrofy. W pierwszej połowie powiastki patrzyliśmy na rzeczy przez oczy Pawła. Teraz każe nam poeta spoglądać oczami Gawła i przedstawia bieg wydarzeń z jego punktu widzenia. Otóż w wierszach 18—19 Gaweł gwałtownie i niespokojnie dochodzi przyczyn katastrofy; niby bohater tragedji antycznej miota się, by dociec, skąd wali się na niego nieszczęście. I oto (w w. 20—21) spostrzega i poznaje wszystko! Oszołomiony, pyta o wyjaśnienia (w. 22—23) i w odpowiedzi otrzymuje własne swoje *dictum acerbum* z dnia poprzedniego (w. 24). — Obraz ironji dramatycznej, zmienności losów ludzkich, a zarazem zwycięstwa sprawiedliwego ładu w życiu! Niedawno butny triumfator, zostaje teraz Gaweł własną swoją bronią zmiażdżony.

Na końcu (w. 25—26) mamy morał: — luźno i z uśmiechem podany... Luźno i z uśmiechem — nie dlatego, aby był doczepiony sztucznie, bo owszem wyłania się z powiastki zupełnie naturalnie. O ile zresztą czytamy powiastkę łącznie z całą komedją — z *Panem Jowialskim*, którego część składową ona stanowi, — to morał ten jest dla nas oczekiwanem epigramatycznem jej zakończeniem, zapowiedzianem przez Jowialskiego na początku (bo przecież dopiero dla zilustrowania sentencji: Jak ty komu, tak on tobie — recytuje jowialny staruszek bajeczkę). Morał ten wszakże czyni wrażenie czegoś luźnego i uśmiechniętego, a to dzięki temu, że uwagę naszą przykuła całkowicie fascynująca strona epicka utworu: nie mieliśmy czasu na refleksje moralne; toteż przy pierwszym rzucie oka (o ile zwłaszcza czytaliśmy bajkę bez związku z *Jowialskim*) śmieszy nas sam wyraz *morał* w połączeniu z tą historyjką. Nie jest to zresztą morał w ścisłem

tego słowa znaczeniu: nie wskazówka moralna, — wywód raczej tylko ogólny. Fredro, jako prawdziwy artysta, nie napisał bajki dla jej dydaktycznego celu, nie przesycił morałem jej treści, aczkolwiek oparł ją na podkładzie zagadnień etycznych. Toteż zbliżamy się do końca utworu, nie troszcząc się o wywód. W wierszu ostatnim znajdujemy go. Zrazu (o ile zwłaszcza przeczytaliśmy bajkę w oderwaniu od komedji) jest on dla nas jakby niespodzianką. Po chwili dopiero przyznajemy mu słuszność i chętnie się nań godzimy; wtedy cała powiastka staje się nam jakby rozwiniętą synekdochą, która w niesamowitej przygodzie dwóch dziwaków obejmuje całą ogólną prawdę aforyzmu: a to jest istota gatunku literackiego — bajki.

6.

Morał czy wywód końcowy jest zresztą zapomocą innego jeszcze środka ściśle związany z powiastką: stanowi on z nią jedną architektoniczną całość wierszową. Bez niego — pod względem budowy rytmicznej byłaby powiastka niezupełną.

Ujęta ona jest zasadniczo — jak wiadomo — w wiersze 11-zgłoskowe żeńskie o podziale 5+6 (a więc ze średniówką po zgłosce piątej) i w trzech tylko miejscach ma rytmy odmienne. — Przedewszystkiem odmienny jest wiersz 13-y:

A na to Gaweł: Wolnoć Tomku
W swoim domku.

Zaznaczył tutaj poeta w strukturze wersyfikacyjnej zwrotny punkt konfliktu: złamał rytm stały, wprowadził cytat, do rytmu wierszy poprzednich nie przystający. Zatrzymuje nas to oczywiście: powiedzenie Gawła silnie się przez to podkreśla, jego efekt się umacnia. Środkiem takim w okolicznościach podobnych posługiwali się wielcy poeci: wystarczy przypomnieć tragedje Szekspira, *Konrada Wallenroda*

albo spowiedź Jacka w *Panu Tadeuszu* Mickiewicza... Oczywiście — nie może się tu pojawić rytm z zasadniczym rytmem zupełnie niewspółmierny: jakąś swoją częścią musi

Wiersze:		
1.–12.	5 zgłosek	6 zgłosek
13.	5 zgłosek	4 zgłoski, 4 zgłoski
14.–23.	5 zgłosek	6 zgłosek
24.	5 zgłosek	4 zgłoski, 4 zgłoski
25.	5 zgłosek	6 zgłosek
26.	4 zgłoski	4 zgłoski

TABL. I. Schemat struktury wierszowej *Pawła i Gawła.*

on odpowiedzieć temu rytmowi stałemu; w przeciwnym razie mielibyśmy odpychającą zgrzytliwość. To też wiersz 13 pierwszą swą częścią („A na to Gaweł") zupełnie gładko przystaje do innych wierszy powiastki: składa się bowiem

ta część z 5-iu zgłosek; ta piątka odpowiada piątce z 5+6. Druga część nie jest też całkowicie arytmicznym wyskokiem. Posiada ona pewne harmonijne zaokrąglenie w sobie samej, dzieląc się na dwie równe cząstki 4+4, który to podział podkreślony jest przez rym i zaznaczony przez poetę za pomocą środka typograficznego (druga część drukowana *a linea)*. Nie wyda się nam zresztą ta druga część wiersza 13-go pozbawioną harmonji i z otoczeniem, gdy ją przeczytamy, kładąc mocny akcent logiczny na wyrazie „Wolnoć": cała bowiem jej reszta — o słabszych akcentach, — która wyodrębni się wtedy w osobną grupę („— Tomku W swoim domku"), to przecież grupa 6-zgłoskowa, odpowiadająca rytmicznie wszystkim pośredniówkowym częściom sąsiednich 11-zgłoskowców. Jest to wszystko wiersz 13-y, środkowy wiersz utworu. W wierszu 24-ym, stojącym przy końcu powiastki, spotykamy powtórzenie — refrenowe jakby — tej samej grupy rytmicznej (z temi samemi bez mała słowami). Dwa te wiersze (13 i 24) symetrycznie sobie odpowiadają. Jeden zaznacza zadzierzgnięcie węzła dramatycznego, drugi stwierdza jego rozwiązanie. Momenty wersyfikacyjne są — można powiedzieć — równoległe do momentów kompozycyjnych.

Ta symetrja wszakże nie wystarczyłaby do harmonijnego wrażenia całości. Nastawiwszy ucho do rytmu 5+6, zakończenie 5+4+4 odczuwalibyśmy mimo wszystko jako coś niezadowalającego, niezestrojonego. Wie o tem Fredro! I dlatego to po refrenowym wierszu 24-ym idą jeszcze dwa zaokrąglające utwór wiersze sentencyjne: 25—26. Wiersz 25 uspokaja zmącony rytm, wracając do stałego schematu 5+6. — Ostatni wiersz, zamykający samą sentencję, to 8-zgłoskowiec typu 4+4. Wiersz taki (jak stwierdza dawna tradycja poezji polskiej) godzi się rytmicznie z typem 5+6, oddźwięka nadto echem drugiej części wiersza 24-go, która przecież przedstawia się tak samo jako 4+4. Wyrównywa on więc osta-

tecznie niezłagodzone sprzeczności, świetnie zwiera w sobie epigramatyczny morał, zamykając każdą z dwóch jego części w jednej ze swych połówek (czterozgłoskowych), i staje przez ten przepołowiony rytm na szczycie struktury wierszowej niby równoramienny tympanon na szczycie gmachu.

(Budowę wierszową *Pawła i Gawła* łatwo przedstawić w schemacie graficznym; daje go tablica I).

7.

Kiedy teraz zatrzymamy uwagę na szczegółach tej struktury, uderzy nas, że wszystkie wiersze odznaczają się tutaj (jak i gdzieindziej u Fredry) wielką gładkością, płynnością, chciałoby się rzec: jasnością. Skądże płynie to wrażenie? Odpowiedź nie będzie trudna, skoro się tylko trochę baczniej utworowi przyjrzymy. Wrażenie nasze ma swoje źródło w tem, że podziały wierszowe wyraźnie się tutaj odcinają także i pod względem składniowym. Posługując się terminami p. K. Wóycickiego, który pierwszy zajmował się u nas kwestją stosunku wersyfikacji do składni (w pracach: *Forma dźwiękowa*, 1912 r., i *Wiersz »Barbary Radziwiłłówny« Felińskiego*, 1912 r.), można powiedzieć, że rozczłonkowanie składniowe i rozczłonkowanie rytmiczne zgadzają się tutaj ze sobą prawie całkowicie.

W granicach wiersza zamyka Fredro całą wykończoną myśl, albo przynajmniej wyraziście wyodrębniony jej człon. Granice wierszy są zarazem granicami bądź zdań, bądź równoważników zdaniowych, bądź wyodrębnionych jednorodnych części zdania rozwiniętego. Takie postępowanie wersyfikacyjne właściwe było poetom klasykom i należało do ich programu. Fredro jest pod tym względem klasykiem jednym z najklasyczniejszych! W całej 26-wierszowej powiastce można się dopatrzyć jednego tylko *enjambement*, mianowicie w wierszach 6—7, opisujących nieustanne wrzaski myśliwskie Gawła:

To pies, to zając — między stoły, stołki,
Gonił, uciekał, wywracał koziołki.

W pierwszym z tych wierszy mamy przydawkę rzeczowną podmiotu (według terminologji prof. Szobera) i określenie miejsca, w następnym zaś dopiero znajdują się orzeczenia — z podmiotem domyślnym w czasownikowej końcówce. Wiersze te brzmią tutaj doskonale: ów *enjambement* właśnie, zmuszający do szybkiego przeskoczenia z wiersza pierwszego do następnego, świetnie odpowiada treści niespokojnego życia Gawła. Jest to wszakże ustęp tutaj w tym względzie jedyny. Wszystkie inne wiersze stanowią całości tak wybitnie wyodrębnione, że wszystkie się kończą jakiemiś znakami pisarskiemi (zresztą — nawet i ten wiersz 6-y kończy się w pierwszem wydaniu przecinkiem, choć według „reguł" gramatycznych mogłoby się tu bez niego obyć: widocznie treść zawartą w nim uważał Fredro również za dosyć wyodrębnioną składniowo od dalszego ciągu). Mamy więc na końcach wierszy naszej powiastki 10 kropek, 5 dwukropków, 2 średniki i 9 przecinków. (Układ tych znaków ilustruje tablica II). — To właśnie stanowi o jasności wiersza. Składnia bowiem nie łamie się w nim, ani się musi do niego naginać. W lot — razem z rytmem wiersza — chwytamy wszystkie stosunki syntaktyczne. Stanowi to, oczywiście, i o łatwości wiersza. Rozumiemy teraz dokładniej, dlaczego dzieci lubią się uczyć *Pawła i Gawła;* rozumiemy też, dlaczego, skoro się raz tego utworu na pamięć nauczyło, pamięta go się tak długo i dobrze. (I dlatego to trzeba dzieci uczyć *Pawła i Gawła;* natomiast rzeczą niepożyteczną i nawet często nieludzką jest uczyć je wyjątków z *Pana Tadeusza* i innych utworów — o dłuższym wierszu, a bez równoległości składniowo-wersyfikacyjnej).

Nietylko zresztą zakończenia wierszowe mają odpowiedniki składniowe. Tę samą prawie równoległość można zaobserwować i w zakresie przestanków średniówkowych.

Tak: 15 średniówek koincyduje ze znakami pisarskiemi, dzielącemi zdania lub wyodrębnione człony zdaniowe (ze stano-

Wiersze:	Średniówka:	Zakończenia wierszy:
1.		.
2.	,	;
3.	,	,
4.		:
5.		:
6.	—	,
7.	,	,
8.	i	.
9.	,	.
10.	i	:
11.	,	,
12.		.
13.	:	.
14.	?	,
15.	i	.
16.		,
17.		;
18.	i	:
19.	—	,
20.	?	.
21.		.
22.	? —	.
23.	,	.
24.	:	. —
25.	,	:
26.	,	.

TABL. II. Stosunki składniowo-wersyfikacyjne w *Pawle i Gawle.*

wiska „reguł“ możnaby tu mieć znowu jedną tylko wątpliwość, mianowicie co do przecinka w wierszu 25-ym); 4 średniówki przypadają na spojenia jednorodnych części zdania przez spójnik *i*. (Ilustracja tego układu podana jest w tablicy II).

8 więc tylko mamy *enjambements* średniówkowych. W czterech przypadkach średniówka oddziela podmiot od orzeczenia (wiersze 1, 4, 16, 21); w pozostałych czterech (jeśli wliczymy tu i wiersz 25-y z jego wątpliwym nieco przecinkiem) podmiot zasadniczy i zasadnicze orzeczenie mieszczą się w jednej części wiersza, druga zaś część zawiera ich dopełnienia i określenia (wiersze 5, 12, 17, 25); w tem wszystkiem jeden tylko przykład inwersji (wiersz 4):

Gaweł najdziksze | wymyślał swawole.

8.

Wobec takiej równoległości składniowo - wierszowej wywnioskować łatwo, że każdy wiersz będzie tu posiadał co najmniej jeden wyraźny akcent logiczny (zdaniowy), niektóre zaś po dwa, trzy, a nawet cztery akcenty. Najwięcej jest wierszy z dwoma akcentami logicznemi; dwa takie akcenty mamy, gdy w wierszu znajdują się dwa zdania lub dwa mniej więcej wyodrębnione a równowartościowe pod względem treści człony zdaniowe; np.

Co WaćPan r o b i s z? — R y b y sobie łowię.

Wrócił d o s i e b i e i c z a p k ę nacisnął.

Takich wierszy jest, jak mi się wydaje (możliwy tu jest subjektywizm) — 16 (mianowicie: 2, 4, 11, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26). W trzech przypadkach jest tylko po jednym akcencie: oczywiście zawsze w tych przypadkach jedno tylko zdanie mieści się w wierszu (wiersze 5, 12, 17), a w zdaniu koncentruje się uwaga na jednym wyrazie, np.

Ciągle p o l o w a ł po swoim pokoju.

Bywa i po trzy akcenty (w. 1, 3, 7, 9, 10), a wreszcie po cztery (w. 6 i 8). — Te główne akcenty mieszczą się w różnych miejscach wiersza, najczęściej wszakże na zgłosce

4-ej i przedostatniej. Na 4-ej (a więc drugiej przed średniówką) akcentów logicznych mamy 22; na przedostatniej — 17. — Rzadsze są akcenty na innych zgłoskach: na pierwszej (8), na drugiej (1), na szóstej (2, nie licząc akcentowanego „Wolność“ w przysłowiu cytowanem w w. 13 i 24), na

Wiersze		
1.	′̲ ◡ ◡ ′̲ ◡	′ ◡ ′ ◡ ′̲ ◡
2.	′ ◡ ◡ ′̲ ◡	◡ ′ ◡ ◡ ′̲ ◡
3.	′̲ ◡ ◡ ′̲ ◡	◡ ′ ◡ ◡ ′̲ ◡
4.	′ ◡ ◡ ′ ◡	◡ ′ ◡ ◡ ′̲ ◡
5.	′ ◡ ◡ ′̲ ◡	◡ ′ ◡ ◡ ′ ◡
6.	◡ ′̲ ◡ ′̲ ◡	◡ ◡ ′̲ ◡ ′̲ ◡
7.	′̲ ◡ ◡ ′̲ ◡	◡ ′ ◡ ◡ ′̲ ◡
8.	′̲ ′ ◡ ′̲ ◡	◡ ′̲ ◡ ◡ ′̲ ◡
9.	′̲ ◡ ◡ ′̲ ◡	◡ ′ ◡ ◡ ′̲ ◡
10.	′̲ ◡ ◡ ′̲ ◡	◡ ′̲ ◡ ◡ ′ ◡
11.	′̲ ◡ ◡ ′ ◡	′ ◡ ′̲ ◡ ′ ◡
12.	′ ◡ ◡ ′ ◡	′̲ ◡ ′ ◡ ′ ◡
13.	◡ ′ ◡ ′ ◡	′̲ ◡ ′ ◡
		′ ◡ ′ ◡
14.	′ ◡ ◡ ′̲ ◡	′ ◡ ◡ ◡ ′̲ ◡
15.	′ ◡ ◡ ′̲ ◡	◡ ′̲ ◡ ◡ ′ ◡
16.	◡ ′ ◡ ′̲ ◡	′ ◡ ′ ◡ ′̲ ◡
17.	◡ ′ ◡ ′ ◡	′ ◡ ′ ◡ ′̲ ◡
18.	′ ◡ ◡ ′̲ ◡	◡ ′ ◡ ◡ ′̲ ◡
19.	′ ′ ◡ ′̲ ◡	◡ ′ ◡ ◡ ′̲ ◡
20.	◡ ′ ◡ ′̲ ◡	′ ◡ ′ ◡ ′̲ ◡
21.	◡ ′ ◡ ′̲ ◡	′ ◡ ◡ ◡ ′̲ ◡
22.	′ ◡ ◡ ′̲ ◡	′̲ ◡ ◡ ◡ ′ ◡
23.	′ ◡ ◡ ′̲ ◡	◡ ′ ◡ ◡ ′̲ ◡
24.	◡ ′ ◡ ′̲ ◡	′̲ ◡ ′ ◡
		′ ◡ ′ ◡
25.	′ ◡ ◡ ′̲ ◡	′ ◡ ′̲ ◡ ′ ◡
26.	◡ ′ ′̲ ◡	◡ ′ ′̲ ◡

TABL. III. Układ akcentów w *Pawle i Gawle*. (′ = zgłoska akcentowana, ◡ = zgłoska nieakcentowana, — = akcent logiczny).

siódmej (3), na ósmej (4). — Kolejne następstwo wierszy o rozmaitych ilościach i rozmaitych umiejscowieniach akcentów nadaje utworowi swoistą fizjognomję akcentową. (Próbuję przedstawić ten układ w tablicy III).

Jak widać z tej tablicy, układ akcentów, zarówno logicznych, jak i wyrazowych, jest w naszej bajeczce dość urozmaicony. Zwrócić wszakże warto uwagę na to, że w dwóch miejscach posługuje się Fredro jednostajnem powtarzaniem tego samego ściśle układu akcentów wyrazowych przez kilka wierszy. Jest to mianowicie układ:

´ ◡ ◡ ´ ◡ | ◡ ´ ◡ ◡ ´ ◡

(Paweł na górze, a Gaweł na dole).

Powtarza on się naprzód w wierszach: 2, 3, 4, 5 (charakterystyka), a następnie w wierszach 7, 8, 9, 10 (wyprawa Pawła do Gawła). Ta jednostajność rytmiczna odpowiada momentom spokojnej narracji.

9.

. Sprawa akcentów logicznych wiąże się ściśle ze sprawą rymu. Podstawowem bowiem zadaniem rymu jest udzielać muzyki spółdźwięku wyrazom o wybitnem znaczeniu, ważnym dla treści. Pewne uchylenia od tej zasady zasady samej nie obalają; bywają wprawdzie rymy tylko „dźwiękowe“, a nie „znaczeniowe“, ale ich nadmiar działa nieartystycznie (przypomnijmy sobie księdza Bakę); wielcy zaś poeci swoją praktyką twórczą dowiedli znaczeniowej roli rymu niejednokrotnie; przypomnijmy, że np. Szekspir pomiędzy białe wiersze wprowadza rym wówczas, gdy chodzi o rzeczy największej wagi. W *Pawle i Gawle*, jakeśmy widzieli, największa ilość akcentów logicznych przypada na zgłoskę przedostatnią w wierszach. Rymy podnoszą jeszcze znaczenie tych akcentowanych wyrazów, same wzamian za to otrzymując siłę i dobitność. Ledwo w wierszu 5, a potem w 10, 11 i 12

mamy rymy pod słabszym akcentem; acz i one doniosłości charakterystycznej pozbawione nie są: *po pokoju*, tak jak i *do znoju* to wyrażenia niezbędne do portretu psychologicznego Gawła; — *w pokorze* — dla Pawłowej charakterystyki; *nieco* — wyraz Pawła, ilustrujący jego delikatną naturę, łączy się w bardzo dobrą harmonję z nieakcentowanym w zdaniu czasownikiem *lecą*, wstydliwie jakby do mowy Pawła przytulonym!

Układ tych rymów ma swoją rozmaitość, ściśle dopasowaną do treści utworu. Ekspozycja (wiersze 1—8) z jej spokojnym tokiem płynnego opowiadania ujęta jest w kunsztowne dosyć połączenia rymowe: *a b a b c d d c*. W wierszu 9 zaczyna się już akcja i od tej chwili aż do końca mamy już tylko zwykłe układy dwójkowe. W wierszach 13 i 24 mamy, jak wiadomo, rym identyczny (refrenowe właściwie powtórzenie); rym ten (tak samo, jak i rytmika wierszowa) rozcina cały utwór na dwie części symetryczne. Końcowy morał ujęty jest tak samo w dwójkę rymową (odpowiednią dla jego epigramatycznego charakteru).

Jak wiadomo, dla wrażenia rymu duże znaczenie ma jego forma. Rażą nas rymy czysto sufiksowe — takie jak *-ący* lub *-ości* (w XVII w. Adrjan z Wieszczyc Wieszczycki napisał całą książeczkę na jeden tylko rym *-ości*: wzór złego smaku). Rażą nas też w pewnych przypadkach i rymy nazbyt kunsztowne: wtedy mianowicie, kiedy ich wyrafinowanie nie godzi się z treścią utworu: *Pieśń Poranna* z wyszukanemi rymami *à la* Lemański lub Lange byłaby czemś nie do zniesienia! — Wielcy poeci umieją rym do treści dopasowywać. Prof. Łoś zauważył np., że Mickiewicz posługuje się nader wykwintnemi rymami, gdy referuje rozmowę Telimeny i Hrabiego, w rymy natomiast naiwniutko proste ubiera przemówienia Zosi. — Fredro w tym względzie posiadał niemylne (jak i w innych względach) poczucie artystyczne. W *Pawle i Gawle* niema ani jednego rymu czysto

sufiksowego, niema też *(comme de raison)* ani jednego rymu sztucznie wyrafinowanego. Na dwanaście par rymowych utworu (po odrzuceniu przysłowiowego *Tomku : domku)* mamy tutaj:

(a) 3 pary rymów mieszanych z różnych części mowy (dwie rzeczownikowo-czasownikowe, jedną przysłówkowo-czasownikową);

(b) 4 pary rymów rzeczownikowych *respective* rzeczownikowo-zaimkowych), ale różnych przypadkiem, np. *w domu : nikomu,* a raz i liczbą: *na dole : swawole*;

(c) 3 pary rymów rzeczownikowych, zgodnych w liczbie, rodzaju, przypadku i typie deklinacyjnym *(stołki : koziołki; na górę : przez dziurę; wodzie : komodzie)*;

(d) 2 pary rymów czasownikowych, zgodnych w liczbie, czasie, osobie, postaci i trybie *(hrapie : kapie; pisnął : nacisnął)*.

Te ostatnie grupy rymowe (c i d), zapewne, są najmniej wytworne, ale nie należy ich zbytnio lekceważyć i ryczałtowo potępiać, jako gramatyczne: bo co innego jest zgodność sufiksów, co innego zgodność grup głoskowych, do których wchodzą końcówki wespół z pewnemi elementami tematowemi wyrazów. — Dodać można, że konwencje rymowe, które się spotyka w *Pawle i Gawle,* są powszechnie zdawna przyjęte; dotyczą one rymowania nosówek z samogłoskami czystemi: *nieco : lecą, łowię : głowie.* Wedle dzieła prof. Kazimierza Nitscha: *Z historji polskich rymów* (1912, str. 25 i nast.) pierwszy z tych rymów upowszechnił się w w. XVIII, drugi już w początkach XVII. *Może: pokorze* to od XVIII w. rym fonetyczny, zgodny z ustaloną wtedy wymową (pisze o tem prof. Nitsch na str. 32 wymienionej książki).

10.

Tak przyjrzeliśmy się kompozycji i budowie wersyfikacyjnej *Pawła i Gawła;* z kolei należy chwilę uwagi poświęcić stylowi tej powiastki. — Jaki jest styl *Pawła i Gawła?* — Jasny, prosty: — taka odpowiedź ciśnie się na usta każdemu. Ale co to jest ta jasność i co to jest ta prostota — określić już trudniej. — Najlepiej może będzie zacząć od opisu negatywnego: od wskazania, czego w *Pawle i Gawle* niema. Otóż niema tam: wyrazów niezrozumiałych, konstrukcyj archaicznych, neologizmów; niema — dalej — żadnych tropów obrazowych, niema porównań, niema też retorycznych figur powtórzeniowych. — Epitety dwa tylko spotykamy: (1) „Paweł *spokojny*" — epitet czysto charakterystyczny i (2) „*najdziksze* swawole" — epitet uczuciowy. Ten drugi epitet ujęty jest w formę superlatywu, nadzwyczaj lubioną w czasach Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego. Zwłaszcza w powieściach sentymentalnych ówczesnych (z *Malwiną* ks. Wirtemberskiej na czele) pełno było rzeczy *najsłodszych, najprzyjemniejszych, najsmutniejszych, najstraszniejszych, najtkliwszych.* Epitet tedy „*najdziksze*" dźwięczy echem czasu, w którym powstawał utwór fredrowski. Poza nim właściwie żadnych niema w bajce jaskrawszych znaków jej przynależności do tego właśnie a nie innego okresu literackiego (wyjąwszy chyba tylko *WaćPana* i *MośPana).* Język jej to czysta polszczyzna — bez lokalno-historycznego kolorytu — tak dobra przed stu laty, jak dziś: polszczyzna precyzyjna, żywa i zwięzła, a o szyku wyrazów naturalnym (jedyne dwie inwersje to: „w jednym stali domu" i „najdziksze wymyślał swawole"). Jak już poprzednio zauważyłem, składa się cały utwór ze zdań i równoważników zdaniowych nadzwyczaj krótkich. Ze zdań złożonych tylko spółrzędne spotkać tutaj można; niema natomiast ani jednej konstrukcji hypotaktycznej.

W tych krótkich zdaniach posuwa się opowiadanie bardzo szybko, aczkolwiek precyzyjnie. Do osiągnięcia wrażenia szybkości dopomaga sobie poeta przez umiejętne manipulowanie formami dwojakiego czasu. Początkowa charakterystyka bohaterów jest podana w czasie przeszłym. Odkąd jednak tylko Paweł poczyna działać, opowiadanie przechodzi w czas teraźniejszy i tak jest aż do sławnego rzeczenia Gawłowego. Potem (gdy akcja jest zawieszona) przez dwa wiersze znów mamy czas przeszły: „Cóż *było* mówić? Paweł ani *pisnął*" i t. d. Gaweł nazajutrz budzi się już w czasie teraźniejszym; na chwilę przechodzi w czas przeszły (postaci dokonanej): „*zerwał się*", — aby już do końca trwać w żywej teraźniejszości. — Do wielkiego ożywienia przyczynia się użycie *orationis rectae* we wszystkich (t. j. w obydwóch) rozmówkach niedobranych sąsiadów. Ożywczo też działają pytania retoryczne: — „*Cóż było mówić?*" — „*Cóż tam?*" i wykrzyk onomatopeiczny „*Sztuk! puk!*".

Zbytnio gwałtownych słów Fredro nie używa (zwłaszcza w porównaniu z Pigault-Lebrunem musi się nam wydać bardzo powściągliwym), posługuje się natomiast nadzwyczaj celowo gradacją. Ujawnia się to w opisie przerażenia Gawła:

Zerwał się ...... pędzi ...
Sztuk! puk ....
.... Cóż tam? ....

Albo w opisie „swawoli" Gawła (wiersze 5—8)! Stopniowo pojawiają się słowa coraz intensywniejsze, a dopiero w wierszu 12 dowiadujemy się od Pawła, że wskutek łoskotów myśliwskich „szyby z okien lecą".

W opisie tej swawoli może nas też uderzyć trójkowe uszeregowanie jednorodnych części zdaniowych (wypróbowany zdawna efekt rytmiczno-retoryczny):

(1) Gonił, (2) uciekał, (3) wywracał koziołki,
(1) Strzelał i (2) trąbił i (3) krzyczał do znoju.

Aczkolwiek przeważają w powiastce (jak dało się to już stwierdzić przy rozpatrywaniu jej rytmiki) ugrupowania w paralele dwójkowe:

Jak ty komu, tak on tobie, —
Paweł na górze, a Gaweł na dole, —

i t. p. Cały zresztą utwór jest jedną rozwiniętą paralelą kontrastową i na dwie symetryczne części się dzieli.

Niema w nim bardzo jaskrawych efektów plastycznych (w przeciwieństwie do Pigault-Lebruna), szereg wszakże szczegółów składa się na obraz plastyczny w mierze zupełnie wystarczającej. Stołki wywracane przez Gawła; szyby lecące z okien; zejście z góry na parter; czapka Pawła nasunięta na uszy; smaczny sen Gawła; dziura we drzwiach; woda zalewająca mieszkanie; komoda i wędka: — czyż tego wszystkiego nie widzimy?

11.

Nietylko widzimy, ale — śmiejemy się z tego. I to jest jednym z najbardziej wartościowych przymiotów *Pawła i Gawła.* Najdawniejsi już teoretycy greccy bajki uważali wesołość za największą jej zaletę; *quod risum movet* — mówi o bajce Fedr.

Z tego punktu widzenia nasza bajka jest dobrą bajką. Na niewielkiej przestrzeni dwudziestu sześciu jej wierszy tryska przecież kilka całkiem różnorodnych źródeł śmiechu.

Śmieszy naprzód każdego główna perypetja. Łowienie ryb w mieszkaniu zawsze pewno będzie zabawne. Sam niepospolity pomysł takiej przemiany naturalnego porządku, jak przekształcenie pokoju w sadzawkę, starczy za wyjaśnianie psychologicznych przyczyn tego komizmu. — Niewątpliwie też jest zabawnym człowiek oblany wodą, a cóż dopiero — zbudzony nią ze snu smacznego! Działa tu coś z t. zw. *Schadenfreude,* coś z poczucia nienormalności — wszystko jedno zresztą co, — dość, że komizm sytuacyjny tego ro-

dzaju po dziś dzień nie przestał na ludzi oddziaływać. Wyobraźmy sobie, jakiby poklask zyskała historja Pawła i Gawła, gdyby ją przerobić na sztukę kinematograficzną!

Prawda, że jest to komizm niższego rzędu. Ale też Fredro na nim nie poprzestał (tak, jak poprzestał Pigault-Lebrun). Zespolił go z komizmem charakterowym. W komiczną perypetję pchnął komiczne charaktery. Bo Paweł i Gaweł są przecież komicznymi ludźmi, a każdy w odmiennym sensie. Paweł jest śmieszny z natury już swojej: wieczny domator, anormalnie skromny i dyskretny; jest rzeczą niezmiernie zabawną, że taki cichutki człeczyna zostaje wyprowadzony z równowagi i musi sam sobie wymierzać sprawiedliwość na egoistycznym sąsiedzie. Gaweł, myśliwy domowy, to przedewszystkiem, oczywiście, komicznie zaślepiony egoista; ponadto jednak jest to manjak: jeden z tych dziwacznych pedantów, którymi tak lubiła zajmować się literatura XVIII wieku. W powieściach Lesage'a, Fieldinga, Sterne'a, Smolletta i innych, w niezliczonych komedjach i szkicach charakterologicznych XVIII stulecia pełno znajdziemy takich figur. Nie są to typy uosabiające jakieś zdrożności ludzkie. To czasem zupełnie porządne i zdrowe moralnie osobniki, tylko zbakierowane w jakimś kierunku; jeden z nich będzie się np. zajmował systematyką nosów ludzkich, inny będzie rozsnuwał bez końca nudne jakieś opowieści, inny jeszcze dumać będzie ciągle o wpływie imienia na przeznaczenie człowieka i t. p., i t. p.: każdy wierny swojej jednej manji i swojemu konikowi. — Dlaczegóż nie miałby się znaleźć wśród nich teoretyk-myśliwy, studjujący sztukę łowiecką przy pomocy stołów i stołków?

Tak, zabawni są Paweł i Gaweł.

Ale jednym z najzabawniejszych szczegółów są w nich same ich imiona. — Uprzytomnijmy sobie, ileby mniej uroku miała powiastka, gdyby Gaweł nazywał się inaczej. Pomyślmy, jakbyśmy boleśnie odczuli, gdyby nagle jakaś

cenzura kazała nam Pawła przemianować — no, chociażby na Piotra! Odebrać Gawłowi czy Pawłowi jego imię byłoby to dokonać na nich ciężkiego przestępstwa. Z Gawłem musi być Paweł, a z Pawłem musi być Gaweł!

Ale cóż w tem właściwie zabawnego?

Zabawne są tu dwie okoliczności: po pierwsze — że imiona tych ludzi są spółdźwięczne; po drugie — że są to właśnie imiona.

Musimy się kolejno przyjrzeć obydwu tym okolicznościom.

Więc naprzód — spółdźwięczność! Spółdźwięk, jak wiadomo, jest zdawna u ludów europejskich ważnym środkiem na usługach potrzeb retorycznych i poetyckich. Spotykamy go u mówców rzymskich, w różnych formułkowych wyrażeniach języków nowożytnych i w poezji. Występuje on bądź jako rym, bądź jako alliteracja. Ale poważnym takim środkiem jest on tylko w pewnych warunkach: gdy jest w pewien sposób uzasadniony. Będzie więc mógł grać dużą rolę retoryczną, gdy go się użyje do powiązania pokrewnych znaczeniowo pojęć (*quod felix, faustum, fortunatumque sit; — studium semper adsit — cunctatio absit; nach Wissen und Gewissen; — lieb und leid; part and parcel; ubiory i splendory*[1] i t. p.). W poezji stanie się spółdźwięk znakomitym środkiem artystycznym, gdy będzie używany z pewną regularnością, gdy zespoli się z oddziaływaniami rytmu czy równozgłoskowości i pójdzie zgodnie z momentami znaczeniowemi. Bez tych wszakże warunków działa spółdźwięk tylko komicznie.

Wyjaśnić to należy prawdopodobnie w sposób następujący. W materjale językowym bogactwo dźwiękowe jest tak duże, że — przy normalnem posługiwaniu się nim — stosunkowo rzadko trafiają się wyrazy podobne pod względem dźwiękowym a niepokrewne pod względem znaczenio-

---

[1] *Ubiory i splendory:* taki tytuł nosi jeden z rozdziałów w *Życiu polskiem* Wł. Łozińskiego.

wym. Naogół jesteśmy przyzwyczajeni do pewnej równoległości pomiędzy elementami fonetycznemi a semazjologicznemi. Gdy się więc przypadkiem zdarzy w całkowicie niepokrewnych znaczeniowo wyrazach jakaś taka spółdźwięczność, musi to działać na nas komicznie, musi wywoływać wesołość, jak wszelka niespodzianka i wszelka anomalja. Anomalja ta sprawia wrażenie czegoś wyjętego z pod praw logiki językowej. Budzić się też może humorystyczna dążność do operowania takiem przypadkowem podobieństwem dźwiękowem wyrazów w sposób w dalszym ciągu nielogiczny, — jakby to wcale nie były utwory językowe (a więc i semazjologiczne). Może się też jednak — przeciwnie — obudzić dążność do postawienia „anomalji" na gruncie „normalnego" porządku językowego i do połączenia elementów podobnych dźwiękowo inną także więzią: semazjologiczną czy składniową. — Jako przykład pierwszej możliwości można traktować te różne przyśpiewy dzieci, w których wyrazy o pewnem znaczeniu mieszają się w spółdźwięczną całość z wyfantazjowaną abrakadabrą (*Ętliczek pętliczek czerwony stoliczek* i t. p.). Można też powołać się na te dowcipy, w których wszystko polega na zrymowaniu tylko grupy wyrazów, pozbawionej zresztą wszelkiego sensu:

Poszli do kuchni,
Obydwaj spuchli
Trzeciego,
Jeden był mały,
A drugi gały
Do niego, —

i t. p. — Do drugiego typu należałyby przedewszystkiem wszelkie próby asymilowania semazjologicznego wyrazów brzmiących podobnie, a więc np. francuskie łączenie imienia *Richard* z wyrazem *riche*, nasze wywodzenie *koterji* od *kota*, *Hamleta* od *chama* i t. p., jak się je nazywa w językoznawstwie, „adideacje", a następnie — tworzenie z wyrazów

spółdźwięcznych konstrukcyj i zdań o pewnym — względnym — sensie; mnóstwo takich igraszek zna każdy język: *Fischers Fritz frisst frische Fische; Didon dîna dit-on du dos d'un dodu dindon; thirty three thousand thistles thrice thrust through thy throat;* Szekspir w *Śnie Nocy Letniej* przytacza kilka takich alliteracyj; w humorystyce polskiej jest ich niemało (*nie pieprz Pietrze* i t. d., albo ta sławna alliteracja na *p: precz podła pokrako, powiedziała panna Petronela, palnąwszy pana Pawła pałką przez paszczękę: pozostać pańską połowicą: — przenigdy, — przekładam powieszenie*, i t. d.); poddostatkiem też jest w polszczyźnie różnych komicznych złożeń rymowych. Wszędzie tu mamy pewien sens, a więc uporządkowane szeregi momentów semazjologicznych i syntaktycznych, ale oczywiście te momenty grają podrzędną rolę; podstawą komizmu jest ciągle strona dźwiękowa: *die naive Freude am Klang*, jak mówi Gerber, który tę sprawę najdokładniej opracował w grubem dziele p. t. *Die Sprache als Kunst.* — Wiemy, że u naszej szlachty w XVI, XVII i jeszcze XVIII wieku wszelki nonsens mógł był uchodzić za dowcip, gdy tylko był „rymownie złożony". Wiemy, że do dziś dnia podobnie wyraża się dowcip śród ludu: przez wynajdywanie kombinacyj rymowych. Całe mnóstwo przysłów ludowych najwidoczniej w taki sposób — dla zabawnej kombinacji rymowej — powstało. Niezawsze bodaj wyraża się w przysłowiach mądrość narodu, zawsze jednak wyraża się w nich jego dowcip i humor. A ileż to mamy takich przysłów, których forma (połączenie rymowe) zdaje się mieć więcej wagi, niż treść!

Ni pies, ni wydra, — coś nakształt świdra.

Chodźmy, Marcinie! popędzim świnie.

Kuba Kubie w nosie dłubie.

Ale, ale, panie Michale.

Na święty Migdy, co nie bywa nigdy.

i t. p. Szczególnie wiele jest takich przysłów z imionami. Widać poprostu, jak do jednej stałej pary rymów dorabia się coraz to inne wiersze, przyczem sens gra rolę minimalną. Jest przysłowie:

Na święty Jacek trza upiec placek.

A obok tego drugie:

Święty Jacek zjadł z flakami placek.

Widać wyraźnie, że tutaj bardziej chodzi o parę rymową *Jacek — placek*, niż o treść zdania. Do takich samych par rymowych należą: *Onufry — kufry*, *Wincenty* (albo *Walenty*) — *wykręty* i wiele innych. Powtarzają się one w niezliczonych warjantach, czasem wręcz sprzecznych treściowo ze sobą, czasem prawie pozbawionych sensu. Niezłą ilustracją może być szereg przysłów o popularnym patronie 23 kwietnia — św. Wojciechu, przytoczony przez S. Adalberga w jego *Księdze przysłów polskich*:

Licha pociecha koło św. Wojciecha.

Na św. Wojciecha jest już w polu pociecha.

Do św. Wojciecha niewielka pociecha.

Na św. Wojciecha rośnie rolnikom pociecha.

Pociecha, jak ze św. Wojciecha.

Św. Wojciecha lata pociecha.

Wojciecha wołowa pociecha.

Pociecha: mieć syna Wojciecha.

Pociecha z pana Wojciecha. —

Przy przysłowiu:

O dla Boga, co się dzieje!
Za Pułtuskiem Bartodzieje

— powiada S. Adalberg, że to „przysłowie, zdaje się, dla rymu tylko sklecone". A więc i ten znakomity badacz uznaje,

że przysłowia są czasem tylko żartami, opartemi na spółdźwięczności. — Wśród warstw wykształceńszych żarty spółdźwiękowe wiążą się ściślej z pierwiastkami humoru intelektualnego i jako „parechezy", „paronomazje" i t. p. *(dividiae non divitiae; — bona gens — mala mens; — ni se rendre ni se vendre; — Legende — Lügende* — i t. p.) zajmują poważne miejsce śród innych komicznych tworów językowych. Nie brak żartów spółdźwiękowych i w sferze imion i nazwisk.

A ta sfera — imion i nazwisk — ma swoją specjalną komikę. Niemcy posiadają dla niej osobną nazwę: *Namenwitz.* — Imiona własne zajmują dość osobliwe stanowisko w materjale językowym. Odsunięte często od zmian historycznych, etymologicznie częstokroć niejasne, wyróżniają się one przedewszystkiem przez to, że są nazwami indywidualnemi tylko, a nie pospolitemi, i że nie posiadają znaczenia w tym sensie, w jakim je posiadają wyrazy pospolite: niema bo zazwyczaj bezpośredniego związku między nazwiskiem a człowiekiem, który je nosi. Otóż dowcip ludzki, dążący zawsze do wyszukiwania podobieństw we wszystkiem, niweluje te wygórowane stanowiska imion własnych przez „adideacje" do jakichś imion pospolitych, a sprowadziwszy je do tego pospolitego poziomu, stara się ustalić związek pomiędzy niemi a ich właścicielami. Rozpowszechnione są takie żarty wśród ludu, który żywi zazwyczaj przeświadczenie, że każdy nosi swoje imię nie bez racji. Rozpowszechnione są i wśród najbardziej wyrafinowanej duchowo inteligencji. Czasem w żarcie takim podprowadza się nazwisko wprost do jakiegoś tak samo brzmiącego imienia pospolitego i w ten sposób wywodzi się z niego bezpośrednie wnioski o człowieku; tak robił Kochanowski z nazwiskiem Kozieł, Naborowski z Ciołkiem i Skopem, Wacław Potocki ze Służką i Pankiem i t. p. Czasem dokonywa się złożeńszego wywodu i wspomaga się tłumaczeniem przenośnem: tak dowcipkował

Kochanowski o Łazickim i Barzym, Potocki o Kuropatnickim czy Pieniążku. Czasem nazwiska przekręca się trochę, wydłuża lub skraca (tak w *Szopce Krakowskiej* Boya: Starnowski, Kleo i M. Y. Cielski przerobieni są z Tarnowskiego, Lea i Mycielskiego; tak w każdym prawie artykule „adideuje" przez różne przekręcenia jakieś nazwiska Nowaczyński). Jak z nazwiskami, tak bywa i z imionami („Vale Janie, Walerjanie!" — z przysłów polskich; ów wspomniany już wykład francuskiego *Richard* i t. p.).

Jest wszakże osobny jeszcze rodzaj dowcipów z imionami i nazwiskami. Polega on na upodobnianiu i zestawianiu ze sobą imion czy nazwisk dwóch osób, które są sobie podobne przez jakieś okoliczności życiowe. Przebija tutaj ta sama dążność do niwelowania wygórowanego indywidualizmu imion własnych i sprowadzania ich na poziom pospolitych, — dążność zarazem do zbliżania pod względem dźwiękowym tego, co bliskie sobie jest w stosunkach życia. Przez użycie spółdźwięku nadaje się takim zestawieniom zabarwienie humorystyczne. — Tym środkiem humorystycznym posługuje się często lud w przysłowiach, gdy chce zaznaczyć swoją obojętność czy lekceważenie względem indywiduów, albo gdy chce humorystycznie podkreślić stałą jednakowość natury ludzkiej, — jednakowość, której nie zamaskują indywidualne imiona.

Jaki Jasiek, taki Stasiek.
Gdzie Stach, tam i Wach.
Każda Kasia ma swego Jasia.
Pierwej Sobkowi, potem Dobkowi.

I t. p. Dla oznaczenia podobieństwa wewnętrznej treści zostały tu dobrane imiona komicznie podobne dźwiękowo. Posługuje się tym środkiem także literatura humorystyczna. Sęp Szarzyński napisał fraszkę o *Kasi i Pasiu;* Mickiewicz stworzył *Domejkę* i *Dowejkę, Gerwazego* i *Protazego;* Słowacki stworzył *Leliwę* i *Doliwę;* w sztuce Kraszewskiego *Równy*

Wojewodzie występują dwaj szlachcice o podobnych nazwiskach *Popczyński i Bobczyński;* Przybylski napisał *Wicka i Wacka;* mamy popularną sztukę *Robert i Bertrand,* (koniec pierwszego imienia jest tu identyczny z początkiem drugiego).

Te i tym podobne spółdźwięcznie dobrane przezwiska czasem mają za cel wywoływać tylko nieporozumienia i komiczne sytuacje, częściej jednak są środkiem, za którego pomocą autor wyraża swój sąd o bohaterach; wiele tu różnych subtelnych odcieni może się ujawnić.

Do literatury humorystycznej tego typu należy i nasza bajeczka z imionami Paweł i Gaweł. Zrosły się z jej bohaterami te imiona; a słuszna, aby je nosili! Bo przecież rola tych dwóch ludzi w świecie jest jednaka; są to dziwaki jednakowo szare i nieznaczące, zamknięte w swoim hotelu: równoległe niejako i podobne do siebie tak, jak równoległe i podobne są ich lokale; — niech się więc nazywają spółdźwięcznie! — Ale przecież jest między nimi ogromna różnica: różnica temperamentów, różnica upodobań, różnica zgoła tych wszystkich niepojętych, irracjonalnych pierwiastków, które nazywamy indywidualnością. Nie uwydatnia się ta różnica w ich stosunku do szerokiego świata, ale jak jest istotna i jak jest wielka, do jakich starć może doprowadzić przy zetknięciu się tych dwóch osobowości, — to nam właśnie przedstawia bajeczka. Różnicy indywidualności odpowiada w tej bajeczce różnica początkowych spółgłosek w imionach Pawła i Gawła: różnica to przecież też istotna, niewyrównana, acz tak niepozorna. Humorystycznie potraktował swoich bohaterów Fredro!

12.

Nie zmyślił im jednak Fredro tych imion. Istniały one oddawna w tem połączeniu w przysłowiach polskich. Już w roku 1618 zapisał Rysiński przysłowie:

Ja o Pawle, a on o Gawle.

Powtarza się ono w r. 1632 w zbiorze Knapskiego, a potem z drobnemi warjantami w licznych innych zbiorach (jak np. *Flores trilingues ex viridariis linguarum decerpti*, wyd. w Gdańsku w r. 1702).

W *Argenidzie* Wacława Potockiego (1697) znajduje się wiersz:

On o Pawle, a ta mu Gawłem odpowiada.

Są jeszcze inne z temi imionami przysłowia:

Czy Paweł, czy Gaweł to jedno.

Jaki Paweł, taki Gaweł,

Nie będzie Pawła, to się weźmie Gawła.

Paweł obracał pieczonkę, a Gaweł ją zjadł.

Istnieje także przysłowie, łączące patronów tych dwóch tak podobnych imion:

Św. Gaweł, choć nie Paweł, ręczy przecie za to:
Jaki Gaweł, jaki Paweł, takie będzie lato, —

z warjantem drugiego wiersza:

Jaki Gaweł, taki Paweł, takie będzie lato.

(Św. Gawła jest 16 października. Po łacinie nazywa się on Gallus).

Są różne odmiany tych przysłów. A rozpowszechnione one są po wszystkich ziemiach polskich: i w Krakowskiem, i na Śląsku, i na Mazurach, i na Kaszubach...

Fredro więc nadał swym bohaterom swojskie, przysłowiowo swojskie imiona! — Nie jedyny to zresztą znak swojszczyzny w jego powiastce! Spotykamy w niej dwa jeszcze stare przysłowia polskie:

Jak ty komu, tak on tobie

i:

Wolnoć Tomku
W swoim domku.

Dobre użycie przysłów w utworach literackich zawsze odczuwamy jako orzeźwiające tchnienie rdzenności plemiennej. Przysłowia to przecież stanowią jedyny dziś dla nas urok nudnych bajek Biernata z Lublina; czujemy przez nie polskość autora. A jakąż rozkosz umieją nam sprawić wybitni swojscy pisarze przez celne użycie przysłowia czy porzekadła narodowego. Rej, Wacław Potocki, Krasicki, Zabłocki, Mickiewicz, znakomici powieściopisarze zeszłego stulecia, a z dzisiejszych Boy-Żeleński, — jacyż to mistrze w dowcipnem posługiwaniu się przysłowiami. A zaprawdę, że Fredro nie zajmuje wśród nich ostatniego miejsca; wśród jego dzieł zaś nie na ostatniem miejscu stoi bajka o Pawle i Gawle.

Swojski jest styl tej powiastki. Ale to nie wszystko. Bo przecież i bohaterowie jej mają fizjognomje polskie, — rodzime.

Paweł — domator, poczciwina, uniżony i niepokaźny, ukrywający jednak pod tym szarym pozorem praktyczny spryt i trzeźwy umysł — to przecie typ arcy-polski, brat rodzony wielu postaci komedjowych fredrowskich (choćby Rejenta z *Zemsty)*, to krewny bliski różnych figur Rzewuskiego, Kraszewskiego, szlachciców-moderatów Ignacego Chodźki i tylu innych.

A Gaweł? I on jest spokrewniony z całym szeregiem rdzennie polskich typów. Że wrzaskliwością przypomina plemię Guronosów i Żugotów, tak pamiętne z *Sarmatyzmu* Zabłockiego, — to mniejsza. Posiada on poważniejsze z literaturą polską koligacje. Naprzód — jako myśliwy. Myślistwo ma u nas śliczną tradycję literacką. Z powagą wchodzi do literatury przez poemat o żubrze Mikołaja Husowczyka, tysiącznemi aluzjami przewija się po dziełach Reja, na płaszczyznę zaś humoru występuje z przemiłym wierszem Kochowskiego *(Lyrica,* I, 13), w którym myśliwi hałasują, jak Longobardzi po zdobyciu Rzymu, a psi grają dźwięcz-

niej od narbońskich organów. Ilu odtąd było myśliwych w poezji naszej, ilu zwłaszcza wesołych i ilu śmiesznych myśliwych — poprzez *Pana Tadeusza*, wiersze Brunona Kicińskiego (który napisał cały tom poezyj myśliwskich), poprzez powieści Ignacego Chodźki, dzieła Pola, Wilkońskiego, Blizińskiego *(Rozbitki)*, Rodocia, Dygasińskiego i Weyssenhoffa — nie zliczyć! Ale Gaweł zajmuje wśród nich osobliwe stanowisko — myśliwego, co poluje w domu.

Ma on wszakże i pod tym względem typy pokrewne. Od pierwszej ćwierci (mniej więcej) XIX-go wieku zaroiła się u nas literatura od postaci dziwackich. Były one zdawna w życiu. Teraz — pod wpływem literatury (a głównie powieści) zachodniej — zajęto się niemi w książkach. Są to dziwacy różnych temperamentów i różnych upodobań. Nie brak śród nich także podobnych do Gawła okazów teorjomaństwa: okazów namiętnych, zawziętych, acz ograniczonych do sfery domowej. Przypomnieć można tego szlachcica z powieści Jana ze Świsłoczy *(Sejmiki)*, którego opętała manja punktualności i regularności. Poprawia on zapamiętale i ciągle wszystkie zegary, a goście jego muszą pory umownej czekać za stodołą, bo za wcześniejsze, tak jak i za późniejsze przybycie — obraziłby się. U Ignacego Chodźki jest znów szlachcic (w *Dworkach na Antokolu)*, co o koniach i jeździe konnej z miną wielkiego znawcy gada ciągle, jakkolwiek na żywym koniu nigdy nie siedział. — Powtarza się ten typ teorjomański w literaturze wielokrotnie i później: najnowszą jego odmianę przedstawił p. A. Grzymała-Siedlecki w świetnej humoresce *Dywersja.*

Pan Gaweł, mający imię z przysłowia i lubiący przysłowiem odpowiadać, przystaje do tej sarmackiej kompanji, jak nie można lepiej...

13.

Dom Pawła i Gawła został wzniesiony z budulcu w pewnej części obcego, ale został wzniesiony w Polsce i w polskim guście. Ciekawy i miły to dom i długo zapewne możnaby o nim jeszcze opowiadać.

POSTSCRIPTUM.

Niniejsza humoreska krytyczna była wydrukowana po raz pierwszy pod nieco odmiennym tytułem (*»Paweł i Gaweł«. Przyczynek literacki)* w „Sprawozdaniach z posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego“ w r. 1917 (Wydział I, zeszyt 1). Pojawiło się wtedy o niej kilka recenzyj. Jedną z nich, która mi się wydaje najbardziej ciekawa i szczególnie charakterystyczna, pozwolę sobie tutaj przytoczyć, sądząc, że nie będzie mi to wzięte za brzydką autoreklamę. Jest to bezimienna recenzja „Myśli Niepodległej“ z N-ru 387. Oto ona:

„Autor powiada, iż w ostatniem dziesięcioleciu badano pilnie źródła komedyj Fredry i że te badania rozjaśniły dużo szczegółów i pogłębiły nasze rozumienie twórczości genjalnego komedjopisarza. Nie możemy jednak powiedzieć, aby studjum p. Borowego coś w tym kierunku rozjaśniło lub pogłębiło, może nawet zaciemniło i uczyniło krytykę płytszą. Autor wykazuje, że Fredro wziął w *Jowialskim* temat do bajki o Pawle i Gawle z powieści francuskiej *Mon oncle Thomas* Pigault-Lebruna, wydanej w 1799, lecz że bajka jest ładna, doskonale zbudowana, że zawiera „13 kropek, 4 dwukropki i 8 przecinków“, co ukazuje na tablicy poglądowo i t. p. Szkoda, że autor, zamiast liczyć znaki pisarskie, nie zajął się historją bajki i historją dramatu. Bo gdyby się był zajął historją bajki, ostrzegłby nas, że każdy bajkopis przerabiał bajki swych poprzedników, że już wzbogacał literaturę bajki, jeżeli stworzył nową na podstawie powieści, a całkiem oryginalne bajki należą do rzadkości. A gdyby był studjował historję dramatu, ostrzegłby nas, że dramaturg sprowadza swą oryginalność głównie do ujęcia konstrukcyjnego tematu i do charakterystyki postaci. Fredro nie był nigdy bajkopisem. Dlaczegóż tedy napisał bajkę? Czy chodziło mu o bajkę jako taką, czy też o uwypuklenie zapomocą niej swego Jowialskiego? I tu p. Borowy popełnia błąd zasadniczy. Powinien był zastanowić się nad ową bajką w stosunku do Jowialskiego, a nie w stosunku do Fredry. Fredro przedstawia człowieka, który magazynuje w swej pamięci wszystkie przysłowia i anegdotki kiedykolwiek zasłyszane. Ukazuje się na scenie z przysłowiem powszechnie

znanem: „Co się odwlecze, to nie uciecze" (p. Adalberg, *Przysłowia*, str. 353). Zatrwożył się, gdy postrzegł w Ludmirze konkurenta. Jowialski czerpie facecje, skąd może. Prawdopodobnie owa powieść francuska była wtedy u nas znaną i efekt komizmu był tem większy, gdy się pokazało, że Jowialski i tam trafił. W życiu Jowialski byłby opowiedział „kawał" z powieści francuskiej prozą. Na scenie, z woli mistrza Fredry, przytacza tę „powiastkę" świetnym wierszem. Owej powieści nikt dziś pewnie już we Francji nie czyta, natomiast bajka Jowialskiego dzięki arcymistrzowskiej formie Fredry żyje w Polsce i jest na ustach wszystkich. Sztuka wszystkich narodów i wszystkich czasów zaklina w kształty trwałe i posągowe rzeczy najbardziej nieraz znane. Co naród mówi, to wieszcz wyśpiewa. Wskutek niezrozumienia tych faktów krytyka, licząca znojnie znaki pisarskie, nie może zdać sobie sprawy z tego, na czem właściwie polega oryginalność twórcy. Powtarzamy: bajka ta nie charakteryzuje Fredry, ale Fredro zapomocą tej bajki dał nam charakterystykę swego bohatera".

Muszę do tej ciekawej recenzji parę słów dodać. Istotnie, jak jej autor bystro zauważył, nie zająłem się historją bajki. Z tej to przyczyny zapewne do dziś jeszcze nie rozumiem, dlaczego „Fredro nie był nigdy bajkopisem", choć, jak powszechnie wiadomo, napisał dosyć dużo bajek. Nie zająłem się też, niestety, historją dramatu, i dlatego może nie przyszło mi do głowy, że mistrzostwo artystyczne bajki o Pawle i Gawle wypada przypisać nie Fredrze, ale — Jowialskiemu. W takim razie Jowialski byłby wielkim poetą (na co nikt dotąd nie zwrócił uwagi), a Fredro, który go stworzył, oczywiście — jeszcze większym... Byłby to świetny epilog dla mojej humoreski. Ale wolę już zostawić charakterystykę Jowialskiego tym, którzy się istotnie zajmują historją dramatu. — Nie chcę się wdawać w polemikę. Chcę, owszem, pozostawić czytelnikowi wyrobienie sobie zdania wśród sprzeczności opinij moich i mego recenzenta. Pozwolę sobie tylko na jedno, drobne sprostowanie: upewniam, że policzenie znaków pisarskich w zakończeniach 26 wierszy *Pawła i Gawła* wcale nie było dla mnie „znojne", jak przypuszcza autor recenzji: przeciwnie, bardzo się przy tem ubawiłem.

UWAGI O FREDROWSKIEM „TRZY PO TRZY"

1.

O fredrowskiem *Trzy po trzy* pisano w ostatnich latach dość sporo. Jest to w części wynikiem ogólnego wzrostu zainteresowania dla Fredry, jako twórcy, głównie jednak zasługą p. H. Mościckiego, który w r. 1917 wydał tę książkę — przez szereg lat prawie zapomnianą — w nowej, zupełniejszej, niż poprzednie, i ozdobnej edycji[1]. Już to nowe wydanie wspomnień fredrowskich przyniosło ze sobą zarazem — w charakterze przedmowy — pierwsze obszerne o nich studjum pióra p. A. Grzymały-Siedleckiego; za niem poszły różne artykuły sprawozdawcze, omawiające *Trzy po trzy* nieraz tak szeroko, jakby to była najświeższa nowość literacka; szereg też ciekawych uwag o tem narracyjnem dziele Fredry rzucili historycy literatury przy okazji dokonywanych w ostatnich latach badań nad jego komedjami i liryką. Książkę po kilkudziesięciu latach „odrodzoną" (pierwsze jej edycje — jedna zupełna, druga „cenzuralna" dla zaboru rosyjskiego — wyszły w r. 1880 w XI-ym tomie zbiorowego

[1] Aleksander hr. Fredro: *Trzy po trzy. Pamiętniki z epoki napoleońskiej.* Z przedmową Adama Grzymały-Siedleckiego wydał, wstępem i uzupełnieniem zaopatrzył Henryk Mościcki. Nakład Gebethnera i Wolffa. (1917). 8-o. Str. L + 228.

wydania *Dzieł* Fredry) — powitano teraz z prawdziwą radością, aczkolwiek nie bez pewnych u niektórych krytyków zastrzeżeń — mianowicie co do jej kompozycji.

Prof. Chrzanowski[1] powiada, że „ogromny talent narracyjny, iście epiczna plastyka oraz humor nadają tym pamiętnikom niepospolitą wartość literacką", ale osłabia siłę tego stwierdzenia dodatkową uwagą, że wartość ta „byłaby jeszcze większa, gdyby je Fredro pisał był z planem, a nie trzy po trzy". Podobnie i p. Grzymała-Siedlecki; wielki entuzjasta Fredry, mówi i o pamiętnikowem dziele umiłowanego poety ze szczerem przejęciem, widzi w niem „piętno bogatego talentu", zachwyca się jego „stylem" i „werwą", ale na samym już początku swych wywodów zaznacza, że w dziele tem panuje „naiwność literacka" i „absolutna luźność opowiadania"; a właściwości tych wcale nie uważa za zalety, powiadając, że dzieło fredrowskie jest piękne „mimo" nich[2].

Inni wszelako krytycy znaleźli w tej „luźności" kompozycyjnej jeden więcej powab fredrowskiej książki. Pierwszy z opinją tego rodzaju wystąpił prof. Sinko[3]. Dla niego „w tym nieładzie, w tych dygresjach leży nie mniejszy urok stylu wspomnień, jak w ich [humorystycznym] punkcie widzenia". Bez żadnych też zastrzeżeń uważa prof. Sinko *Trzy po trzy* za „arcydzieło pamiętnikowe". Podobnież i według p. Wł. Prokescha[4] „ten bezład pamiętnikowy, który zresztą Fredro podkreśla, nadaje szczególniejszy wdzięk pamiętnikowi". Luźność kompozycyjną za szczególny składnik uroku opowiadania fredrowskiego uważa i prof. A. M. Skałkowski[5].

---

[1] *O komedjach Aleksandra Fredry,* Kraków, 1917, str. 11.

[2] Przedmowa do wydania *Trzy po trzy*, 1917, str. IX.

[3] *Około wspomnień Fredry,* odcinek „Czasu" z d. 31 grudnia 1917 r.

[4] *Pamiętnik Fredry*, „Nowa Reforma" z 24 grudnia 1918 r.

[5] Recenzja pamiętników *Trzy po trzy* w „Kwartalniku Historycznym", 1918, str. 483—488.

Prof. Sinko i prof. A. M. Skałkowski wyjaśnili też (jeden szkicowo, drugi wyczerpująco), że ta „niezmierna luźność opowiadania“ Fredry „nie była rzeczą wypadku czy niedbałości“. „Obrał [on] tę formę (pisze p. Skałkowski) z rozmysłu, jako najwłaściwszą. — Thiers, Fain, Sołtyk pisali historję wojen cesarstwa, »towarzysz broni« jenerał Załuski »nad grobem braci, przyjaciół, kolegów, męstwa i sławy zawiesił wianek!« Cóż mógł on, kapitan Fredro, dorzucić?.... Jego własne przeżycia nie byłyż powszednie, zasługa nikła, widnokrąg niezbyt rozległy?.... Zdawał też sobie jasno sprawę, w jakich winien się zamknąć granicach, jeśli chciał prawdziwe złożyć świadectwo o zdarzeniach dziejowych, których był widzem i uczestnikiem. Uchylając się od opisu bitwy pod Brienne, ostrzega: »Jeżeli jaki oficer subaltern zdaje sprawę z ogólnego ruchu jakiej batalji, jako naoczny świadek i sędzia, ten kłamie niezawodnie... Oficer subaltern linjowy może tylko widzieć, co się dzieje przed nim i na jego często bardzo ciasnym horyzoncie. Oficer nawet sztabowy, który z rozkazami przebiega pole boju w różnym kierunku, nie znając pierwotnej pozycji i szyku, o szczegółowych tylko zdarzeniach może otrzymać własne naoczne przekonanie«. Nie chciał być echem innych: »Ja plotę trzy po trzy, zwyczajnie jak stary, ale jednak nie będę wam dzisiaj powtarzał, co wczoraj wyczytałem«.... Własne spostrzeżenia odnawiają się w pamięci bezładnie i dotyczą pospolicie drobiazgów, to jednak jest rękojmią ich szczerości.... Ramy było łatwo stworzyć, porządkując wspomnienia w następstwie wypadków i około pewnych postaci, ale z tą chwilą Fredry myśl straciłaby pełną swobodę i jego opowieść ucierpiałaby nietylko pod względem artystycznym, ale i historycznym“. Wywód ten dokładnie chyba przekonywa, że mamy tutaj do czynienia z rozmysłem pisarskim. Prof. Sinko wręcz (i bardzo słusznie) powiada, że ów „miły nieład“ wspomnień fredrowskich jest jednym z czynników stylizacji.

Wszelako ani prof. Sinko, ani prof. Skałkowski nie sięgnęli do historji literatury, aby wyjaśnić, jaki to właściwie jest styl tej „stylizacji". — A zrobić to łatwo. Trzeba sobie tylko dokładnie zdać sprawę, na czem polega ów „nieład" opowieści Fredry. P. Grzymała-Siedlecki nazywa go „absolutną luźnością". — Przez „absolutną" luźność opowiadania należałoby chyba rozumieć zbiór anegdot zupełnie ze sobą nie powiązanych (na sposób jakiejś *Encyklopedji humoru*, czy czegoś podobnego). Otóż taka luźność obca jest naszemu *Trzy po trzy*. Luźność kompozycyjna wspomnień Fredry polega na czem innem: mianowicie — na wielokrotnem opuszczaniu jednego wątku dla drugiego, na wielokrotnych nawrotach do tego, co się opuściło, i na wielorakiem plątaniu różnych wątków ze sobą; pomiędzy wątki dłuższe wplata też Fredro szereg pomniejszych anegdot i refleksyjnych albo uczuciowych dygresyj.

Zaczyna się *Trzy po trzy* od wspomnień o bitwie pod Montereau (str. 1)[1]. Jeden z jej końcowych epizodów wywołuje krótką dygresję (str. 5—6), poczem następuje powrót do przerwanej opowieści. Niebawem wszelako nowe skojarzenie myśli odrywa pamiętnikarza od Montereau (str. 6); wraca do niego dopiero na stronie 17, zresztą poto tylko, aby za chwilę znów je porzucić i przypomnieć je dopiero po 35 stronicach — w najprostszy w świecie sposób: „Byliśmy podobno wczoraj w Montereau. W Montereau więc..." i t. d. (str. 52). Ale i tym razem opuszcza Fredro zaraz swój wątek (str. 54). Do Montereau każe wrócić czytelnikowi po 16 stronicach (str. 70) i tym razem ciągnie nić opowieści nieco dłużej. Dowiadujemy się, że z Montereau wysłano go, jako oficera sztabowego, na niebezpieczną ekspedycję z depeszami do Moret i Fontainebleau. Część podróży wypadło odbyć łódką przez Sekwanę. Przypomnienie dumań z owej żeglugi staje się

[1] Cytuję według wydania p. Mościckiego.

znowu pretekstem do dygresji (str. 73). Porzucony wątek zostaje podjęty na str. 82. Teraz prowadzi go Fredro w sposób mniej więcej ciągły (przysłaniając go tylko na chwilę krótką dygresją, str. 85–86) aż do str. 89, gdzie wątek wreszcie się wyczerpuje.

Ale tymczasem wprowadził Fredro do swojej tkaniny narracyjnej inne wątki. Już na str. 6 *à propos* bitwy pod Montereau wspomniał o swoim komicznym służącym, „arcyciurze" Onufrym. Scharakteryzowawszy go humorystycznie, zapowiada opowieść o kłopocie, jakiego go Onufry nabawił w Dreznie. Narazie jednak obietnicy nie spełnia, bo zastanawia się nad tem, czy „przedstawić nagą prawdę, czyli też, pożyczając jej tła, zarzucić ją kwiatami fantazji". Wynika stąd dłuższe rozważanie i odwodzi Fredrę w sfery tak odległe, że, aby wrócić do Onufrego, „skoczyć trzeba, niema innego sposobu". „Skacze więc równemi nogami" (str. 9), poczem już opowiada po epicku — bez przerwy — aż do zakończenia przygody drezdeńskiej (str. 14); o tę przygodę zahacza zaraz inną, w której tak samo Onufry pewną rolę odegrał, i przedstawia ją również w całości (str. 14—16). Potem, powracając do Montereau, przypomina, że tam Onufry gdzieś się zgubił (str. 17). Na nowo spotykamy Onufrego dopiero na stronicy 59, poczem znów schodzi on ze sceny, aby pojawić się raz jeszcze (na str. 141—142) w nowym charakterze — jako niewinna ofiara niesprawiedliwości samego Fredry.

To ostatnie wspomnienie o Onufrym łączy się z zakończeniem żałosno-śmiesznej historji białego płaszcza. Płaszcz ten zostaje wprowadzony do pamiętników zaraz przy początku w nawiasowym lirycznym wykrzyku: „O mój płaszczu biały!" (str. 5), obszerniejsze wszelako opowiadanie o nim zaczyna się dopiero na str. 89—90. „O płaszczu muszę zacząć z samego początku" — powiada tutaj Fredro; jakoż zaczyna — od dzieciństwa swego, bo z dzie-

cińtwa uniósł „miłość do kolistego płaszcza", potem opowiada, jak sobie kupił taki płaszcz i — bez większych nawet dygresyj — przechodzi do historji jego stracenia. Powodem tej straty stał się twardy sen pod Gotha. Zostajemy poinformowani o tym śnie, poczem następuje przerwa w opowieści: „śpij zdrów, panie kapitanie, a my tymczasem powiemy, jaką była pod ten czas ogólna postać rzeczy" (str. 93). Odwodzi to pamiętnikarza na dość długo od tej sprawy. Dopiero na str. 118, zwikławszy parę wątków, wraca Fredro do najwcześniejszego z opuszczonych: „pozwólcie, bym pierwej skończył, com już zaczął, abym, mówiąc kwiecistym stylem gubernjalnym, wyrobił moje restancje" — i kontynuuje rzecz o płaszczu; trwa to jednak tylko do str. 120; poczem asocjacje obrazowe odciągają uwagę pisarza ku innym przedmiotom. Dalszy ciąg przygody z płaszczem znajdujemy ledwo o 16 stronic dalej (str. 136), ale i tu jeszcze nie zostaje ona doprowadzona do końca; rychło bowiem nastręcza się pretekst ekskursu. Dopiero na str. 141 historja płaszcza się kończy.

Historja ta zresztą jest tylko jednym epizodem z dziejów służby Fredry w sztabie Napoleona. Służby tej nie wspomina on z sympatją, raczej okazuje względem niej wyraźną niechęć; chcąc zaś tę niechęć wytłumaczyć, rozpoczyna rozległą opowieść o swoich niedolach sztabowych już na str. 12. Przerywa ją jednak niebawem; wraca do niej na str. 17, przerywa znowu, znowu wraca na str. 21, by w dalszym ciągu prowadzić opowiadanie takiemi samemi skokami: zatrzymując się przy tym temacie na str. 21—24, 31—38, 55—59, 61—62, 73—74, 82 i 84—86.

Nie doprowadziwszy jeszcze do końca tych rozważań o sztabie, nie zamknąwszy historji białego płaszcza, ani opowieści o Onufrym, nie zakończywszy wspomnień o dniu bitwy pod Montereau, zaczął Fredro (już na str. 74) arcyciekawe opowiadanie o roku 1809 i o pierwszych swoich

wrażeniach wojennych. I ono, tak jak poprzednio wspomniane, nie toczy się po linji prostej. Pamiętnikarz odskakuje od niego ciągle — przy lada sposobności skojarzeniowej, — ale i nie zapomina o niem całkowicie, bo wiele razy do niego nawraca i stopniowo naszą ciekawość co do tych interesujących czasów i doniosłych przejść w swojem życiu zaspokaja. Poświęcone są tym sprawom stronice 77—79, 98—104, 110—117, 152—155, najciekawsze zaś wspomnienie z tej grupy, wspomnienie o pierwszem w życiu zetknięciu się z wojskiem polskiem, przedstawia nam Fredro dopiero na samym końcu swojego *Trzy po trzy* (str. 188—190), zamykając je w ten sposób tak samo plastyczną i ciekawą sceną, jak je plastyczną i ciekawą sceną rozpoczął.

Wyśledzenie biegu tych kilku wątków z *Trzy po trzy* daje nam już pojęcie o technice narracji fredrowskiej. Może się ona podobać lub nie podobać, trzeba wszelako przyznać, że ma ona swoją metodę. Tem bardziej, że przy pozorach zupełnego nieładu i beztroski kompozycyjnej, zawarł przecież Fredro w tej książce całość osobistych wspomnień o pierwszym okresie swego życia: dał nam poznać (i to wcale dokładnie) swoje dzieciństwo i lata szkolne (str. 104—110, 144—150, 151—152, 155—157, 160—188), a następnie cały okres swej wojaczki — ze wszystkiemi etapami i awansami służby, z epizodem niewoli 1812 r. (str. 41—52), ze wzmiankami o wszystkich najniebezpieczniejszych przygodach — aż do przejścia wojska polskiego pod władzę rosyjską w St. Denis (str. 28—30) i powrotu w „domowe zacisze“ (str. 41). Gdyby *Trzy po trzy* pociąć na cząstki i skleić w porządku chronologicznym, powstałaby stąd opowieść, którejby napewno żaden z naszych krytyków braku planu nie zarzucił. Ale Fredrze taki plan był nie na rękę, wcale się też oń nie starał. Z systematyczności pamiętnikowej żartuje sobie nawet dowcipnie:

„Byłbym... uniknął wielu niezrozumiałości, gdybym był

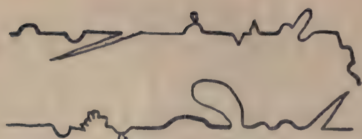
zaczął, jak Bóg przykazał, od początku. Na przykład: Był to Pan i Pani... mieli syna, nazwali go Aleksandrem... Albo też: Urodziłem się w Surochowie w Ziemi Przemyskiej, z Jacka z Pleszewic i Marji z Dembińskich Fredrów małżonków — kiedy? — Nie wiem dokładnie, bo w owym czasie proboszcze na mokro oficjowali, a na sucho pisali...

Tak pewnie byłoby było najlepiej, ale tak się nie stało"... (str. 118).

On wolał przybrać pozę starca, „plotącego trzy po trzy" (str. 39), bawiącego się „wspomnieniem lat przeszłych" niby „dziecko wolantem" (str. 7), pozę, którą nb. niektórzy dzisiejsi krytycy wzięli za dobrą monetę, chociaż pisząc *Trzy po trzy*, nie był Fredro wcale taki stary. (W bruljonie *Trzy po trzy* określa swój wiek wyraźnie w słowach: „sięgnąłem pięćdziesiątki"; w redakcji ostatecznej zmienia te słowa na: „przeszedł[em] pięćdziesiątkę"). Skarży się on niby to na swoją skłonność do dygresyj, jako na wadę. „Należałoby — powiada — otoczyć mnie jakową poręczą, bo mam brzydki nałóg, a co gorzej, wątpię, abym się kiedy poprawił, zbaczać nieustannie z mojej ścieżki za lada bławatkiem, co gdzie zaświeci" (str. 64). Ale za chwilę znowu zbacza! Skoki w swojem opowiadaniu porównywa humorystycznie do skoków zająca na ponowie przed psami (str. 64). Czasem z zupełną świadomością te skoki zaznacza:... „ale to inna historja" — powiada w jednem miejscu — „że zaś niedługa, więc powiem" (str. 124). Kiedyindziej znowu robi niby naiwne spostrzeżenie: „Zdaje mi się, że w opowiadaniu mojem zboczyłem z prostej drogi" (str. 188)... Ale, oczywista, to nie jest wcale „naiwność": to kokieterja wysokiej kunsztowności literackiej! Napisać pamiętnik wedle schematu „jak Bóg przykazał": urodziłem się, kształciłem się i t. d. — ostatecznie potrafi byle kto. Lecz napisać pamiętnik, i to zajmujący pamiętnik, trybem takim, jakby się gawędziło „trzy po trzy": to może tylko wytrawny pisarz!

Czy w literaturze pamiętnikarskiej są dzieła podobne — nie wiem. Znawcy pamiętnikarstwa, do których zwracałem się z tem zapytaniem, nie wskazali mi nic analogicznego. W literaturze pamiętnikarskiej polskiej *Trzy po trzy* napewno jest unikatem. — Nietrudno natomiast wskazać analogje kompozycji wspomnień fredrowskich w literaturze powieściowej. Jest to — krótko mówiąc — kompozycja sternowska; ściślej: kompozycja powieści Sterne'a *Życie i myśli Tristrama Shandy*.

Sławny humorysta angielski postawił sobie za zadanie w tem największem swojem dziele (1759—67) zająć czytelników nie intrygującą fabułą, ale drobnostkowym realizmem w przedstawieniu charakterów i scen z życia pospolitego, oraz obserwacjami najrozmaitszej natury i rozważaniami o najróżnorodniejszych przedmiotach. Bohater powieści niby to ma opowiadać swój życiorys. Zaczyna bardzo systematycznie, bo nawet nie od urodzenia, ale od faktu, który o dziewięć miesięcy to urodzenie wyprzedził. Potem mówi o swojej rodzinie — bliższej i dalszej, potem o akuszerce, która w jego przyjściu na świat miała odegrać pewną rolę, i t. d., ale odrazu popada w dygresje i z góry zapowiada, że będą one stanowić stały element jego techniki narracyjnej; prosi czytelnika o wytrzymałość; z niepewnością zapowiada dalszy ciąg opowiadania, o ile go nic w drodze nie zatrzyma i t. d. Jeden z dalszych rozdziałów powieści (XXII) zawiera nawet całą apologję i teorję „kunsztu dygresyjnego". W praktyce tak dalece trzyma się Sterne tej teorji, że zanim jeszcze doszedł do narodzin swojego bohatera (które następują w rozdziale LXXI), już zdążył wspomnieć o jego podróży do Danji (roz. XI), o jego studjach uniwersyteckich (roz. XIX), o przyjaciółce Jenny (roz. XVIII) i t. p. Na początku VI-go tomu powieści przedstawia kompozycję pierwszych pięciu tomów za pomocą kilku krętych i zygzakowatych linij:



i t. p. (roz. CCI).[1]

Kompozycję *Tristrama Shandy* (tak, jak i inne elementy artyzmu sternowskiego) naśladowano później niejednokrotnie. Analogiczną „bezładną“ kompozycją posłużył się — między innymi — także Diderot w swojej świetnej humorystycznej powieści *Jacques le fataliste et son maître* (1796). Jacques i jego pan jadą gdzieś razem; Jacques zaczyna panu opowiadać o swojej miłości; opowiadanie to wszelako ciągle się przerywa — wskutek niezwykłych przygód i okoliczności, nasuwających inne tematy rozmowy. Z tego ciągłego przerywania i wikłania wątków robi sobie Diderot szczególną igraszkę, przypominając od czasu do czasu czytelnikowi, że wszystko to od jego autorskiej woli zależy: „Jest bardzo oczywistem, iż nie piszę tutaj powieści, skoro gardzę wszystkiem tem, czem powieściopisarz nie omieszkałby się posłużyć“. „Widzisz, czytelniku, do jakiego stopnia jestem uprzejmy: zależałoby jedynie odemnie żaciąć batem konie... przerwać historję... i wystawić waszą niecierpliwość na dowolne próby...“.

Ale nasuwa się pytanie: czy Fredro czytał Sterne'a lub „sternistów“? (takich, jak np. Diderot). Dowodów bezpośrednich na to, że tak było, niema, — są jednak ważkie świadectwa pośrednie.

Był Fredro oczytany w powieściach już z dzieciństwa. Powiada w *Trzy po trzy* o latach 1807—1809, że wtedy romanse były jedyną jego lekturą (str. 146). Jakie to wszakże były romanse, nie mówi. — O oczytaniu w powieściach

[1] Numerację rozdziałów podaję według wydania Tauchnitza.

sensacyjnej grozy może świadczyć sen Fredry z nocy poprzedzającej bitwę pod Hanau, zanotowany w luźnym fragmencie pamiętnikowym (w wyd. Mościckiego str. 193—197): sen ten wygląda, jak rozdział romansu ze szkoły pani Radcliffe i napewno tylko pilnemu czytelnikowi romansów tego typu mógł się przyśnić. — W dziełach swoich wspomina Fredro bardzo niewielu tylko romansopisarzy: Cervantesa, pannę Scudéry[1], Bernardina de St. Pierre, Floriana[2]; mówi wreszcie o tej zagadkowej do dziś powieści niemieckiej *Der unruhige Abend* (napisanej, jak stwierdził niedawno p. E. Kucharski, przez niejakiego Rochlitza), która ma być źródłem *Listu.* — Przy badaniach nad genezą utworów Fredry udało się jeszcze udowodnić, że znał on popularnego romansopisarza francuskiego z czasów napoleońskich — Pigault-Lebruna. W r. 1832 spróbował Fredro sam twórczości romansopisarskiej, wydając dwie powiastki: humorystyczne *Nieszczęścia najszczęśliwszego męża* i uczuciowo-patrjotyczny *Dziennik.* Ale do napisania ich mogło mu wystarczyć — przy źdźble pomysłowości — oczytanie w polskiej tylko literaturze powieściowej: w Kalikście Pawłowskim lub Skarbku i w *Malwinie,* czy innych romansach uczuciowych.

O wiele większe znaczenie dla naszej kwestji posiada projekt powieści, który układa jeden z bohaterów komedji *Pan Jowialski* — sympatyczny literat Ludmir. Jak wynika z rozmowy Ludmira z Wiktorem (w sc. 1. aktu I), ma to być opis ich własnej podróży po kraju. Aby zebrać materjały do tego dzieła, Ludmir „włóczy się od karczmy do karczmy. Tam, podparty na ręku, słucha godzinami całemi

---

[1] *Nieszczęścia najszczęśliwszego męża (Dzieła,* 1880, t. XII), str. 225.

[2] *Pan Geldhab,* a. I, sc. 6. Flora Geldhabówna mówi tam o *Pawle i Wirginji* Bernardina de St. Pierre („któż we łzach nie tonie Przy smutnym i zawczesnym Wirginji zgonie?"), a potem o „tkliwym Florianie". Ogólnikowo o romansach („których my swoich mało, wiele obcych mamy") mówi Zdzisław w *Cudzoziemczyźnie* (a. I, sc. 1).

rozmowy chłopów, żydów, furmanów" i każe przyjacielowi rysować te figury. W pierwszym, bruljonowym rzucie komedji Wiktor proponuje ironicznie, aby dziełu dać tytuł: *Ludmir szalony, czyli Bohater i autor w jednej osobie*[1]. Ludmir, istotnie, myśli o najzupełniej szczerem przedstawieniu własnych obserwacyj i przygód. W akcie III, sc. 4 powiada: „Miałem już rozdziałów jedenaście; teraz następuje rozdział XII: Przybycie do Pustakówki i rozłączenie się z Wiktorem". A dalej: „Rozdział XIII: Wniesienie Ludmira do domu Jowialskich... Rozdział XIV: Maskarada i t. d. Rozdział XV: Helena... Janusz zazdrośny — muszę dlatego do Heleny zalecać się trochę, to mi da rozdział XVI... Ale rozdział XVII będzie koroną dzieła". Kiedy w scenie 14-ej aktu III powstała awantura pomiędzy Wiktorem a Januszem, Ludmir cieszy się, że zdobył „rozdział ośmnasty". Oczywista, ma to być powieść humorystyczna, aczkolwiek ze słów Ludmira: „Wesołość uczucia nie wyłącza" można wnioskować, że nie zabraknie w niej i serdecznych uniesień.

Otóż cały ten pomysł uczuciowo-humorystycznej powieści o znajomościach i wydarzeniach z wędrówki — to pomysł wedle wzoru sternowskiej *Podróży uczuciowej Yoricka po Francji i Włoszech*[2]. — *Podróż uczuciowa* (1768) była dziełem o wiele popularniejszem jeszcze od *Tristrama Shandy*. Tłumaczono ją wielokrotnie na różne języki (między innemi w r. 1817 ukazał się przekład polski) i naśladowano w rozmaity sposób we wszystkich literaturach. We Francji na jej wzór Ksawery de Maistre napisał *Voyage autour de ma chambre* (1794). W literaturze niemieckiej naśladowało ją wielu pisarzy: między innymi — popularny w kółku

---

[1] *Dzieła* Fredry w wyd. H. Biegeleisena, t. IV, str. 268.

[2] Zaznaczył to już prof. Sinko w artykule *Dookoła Jowialskiego* (w odcinku „Czasu" z 12 lutego 1918) i w książce *Genealogja kilku typów i figur A. Fredry*, 1918, str. 79.

wileńskich Filomatów — Thümmel (autor powieści *Reise in die mittäglichen Provinzen Frankreichs im Jahre 1785—86).* W Rosji w manierze *Podróży* Sterne'a pisał między innymi Bestużew - Marliński, przyjaciel Mickiewicza *(Wycieczka do Rewla,* 1820 — 21). U nas w r. 1824 — 25 wydał Fryderyk Skarbek dwutomową *Podróż bez celu,* powieść, która już tytułem ujawnia wyraźną zależność od dzieła sternowskiego. W r. 1834 ogłosił Kraszewski pełną „sternizmu" powiastkę *Podróż po mej szkatułce.* We wszystkich tych dziełach naśladowano drobnostkowy realizm Sterne'a i zarazem jego subjektywizm. Brano motywy jak najbardziej pospolite, a starano się wykryć w nich jak najwięcej osobliwości i przedstawiać je z zastosowaniem zmiennych nastrojów — humoru i rozrzewnienia. Jak widać z tytułów dzieł de Maistre'a, Skarbka i Kraszewskiego, uganiano się wprost za tematami błahemi i nikłemi. Kraszewski sparodjował tę manję, mówiąc w którejś powieści o literacie, co pracował nad dziełem *Podróż po ziarnku piasku.*

Plan powieści Ludmira jest wyraźnie spokrewniony z całą tą literaturą różnych „uczuciowych podróży" i służy za potwierdzenie, że Fredrze technika Sterne'a była znana; dotyczy to wprawdzie tylko techniki *Podróży Yoricka,* a nie *Tristrama,* ale, skoro znajomość jednego dzieła jest widoczna, tedy przypuszczenie znajomości drugiego posiada chyba wszelkie cechy prawdopodobieństwa. Prawdopodobieństwo zamienia się na pewność wobec analogij pomiędzy kompozycją *Trzy po trzy* a kompozycją *Tristrama* i jego naśladownictw.

2.

Zresztą kompozycja nie jest jedynym czynnikiem podobieństwa pomiędzy wspomnieniami naszego poety a powieścią sternowską. Podobieństw jest więcej.

Fredro traktuje swój pamiętnik niby gawędę i często zwraca się do czytelnika, a raczej coraz to do innych czytelników: „panie“ (str. 41), „Mościa dobrodziejko“ (str. 14), „panie szlachcicu“ (73), „szanowny Obywatelu“ (70), „moi państwo“ (43, 149, 188 i in.), „łaskawi moi słuchacze“ (88), „wiadomo WaćPanu Dobrodziejowi bez wątpienia“ (21), „księże proboszczu“ (74), „moje panny“ (120), „bądźcie panie pewne“ (151) i t. p. Otóż takie przegwarzania z czytelnikami weszły w modę dzięki powieści humorystycznej angielskiej, a przedewszystkiem Sterne'owi. W *Tristramie Shandy* apostrof tego rodzaju pełno: »*sir*« (str. 23), »*madam*« (41), »*Sir Critic*« (66), »*may it please your worships and your reverences*« (268), »*my dear Eugenius*« (423) i t. p. Rozdział CCXLVII cały jest rozmową z czytelnikiem.

Powieści Sterne'a odegrały niepospolitą rolę w literaturze, między innemi, przez doskonały realizm w przedstawianiu mimiki. Myśli się o tym wielkim pisarzu, gdy się czyta w *Trzy po trzy* świetne obrazy ruchu i gestykulacji. A jest takich obrazów wiele. Dość przypomnieć opis ciuciubabki (str. 129), scenę bijatyki w Dreznie (10), kichanie pana Płachetki (160), charakterystykę kawalerzysty francuskiego (60) lub ustęp o smażeniu omleta (70)...

Wśród plastycznie i suggestywnie skreślonych scen z pamiętników Fredry szczególnem wykończeniem odznaczają się te, które przedstawiają t. zw. „głupie sytuacje“. Nieprzyjemna awantura na kwaterze w Dreznie (str. 10—12); przykrości wynikłe z zaspania w Gotha (119); historja rozdarcia spodni w ciuciubabce (130—131): oto klasyczne przykłady scen tego rodzaju. Każą one znowu myśleć o Sternie, gdyż ten to znakomity pisarz uobywatelnił w literaturze najgłupsze i najdrażliwsze położenia. Dla analogji możnaby przytoczyć choćby scenę rozdarcia spodni z *Tristrama Shandy* (rozdział CCXXXIII i następne). Sterne zresztą sięgał po tematy nieporównanie drastyczniejsze.

A wszelkie drażliwości, wszelkie drobiazgi, najbłahsze nawet, lubił Sterne wyczerpująco analizować. Znajdujemy więc u niego wywód o śnie *(Tristram*, str. 225), o dziurkach od guzików (226), bokobrodach (269), o węzłach (127), o nosach (178 i nast.), o różnicy pomiędzy przekleństwem *peste* i *diable (Podróż uczuciowa*, str. 52 [1]), i t. p. Późniejsza humorystyka angielska, idąc za jego hasłem »*Vive la bagatelle*«, stworzyła w tej dziedzinie arcydzieła. I w naszem *Trzy po trzy* nie brak też takich pysznych rozważań na temat rzeczy zwykłych, które bez wszelkiego wątpienia należy odnieść do objawów „sternizmu". Mamy więc wywód o wojskowem zapytaniu »*Qui vive ?*« (str. 84 i nast.), o zwrocie powitalnym „Jak się masz?" (92), o wyrazach nieprzyzwoitych (zwłaszcza zaś o wyrazie „spodnie", 130 i nast.), o kropli u nosa (61) i t. p.

Sterne osobliwie komiczny efekt w tych swoich wywodach na temat dziwactw lub błahostek osiągał przez zastosowanie do nich wysoce poważnego stylu: bądźto pedantyczno-uczonego, bądź uroczyście epickiego [2]. I w *Trzy po trzy* pełno takich parodystycznych zastosowań erudycji i uroczystej pompy stylowej. Opowiadając więc, jak w początkach swojej wojaczki porwał kiedyś koledze „nieodzowną, acz tylko płócienną część ubioru, którą to słońce nie zwykło oglądać" (str. 150), posługuje się Fredro przy tem uczonym cytatem łacińskim. Mówiąc o swoim „arcyciurze" Onufrym, używa napuszonych pytań retorycznych: „W owych szturmach, obronach, walkach o trochę słomy albo kawałek poddasza kto był Ajaxem ? Kto Hektorem ?" (str. 59), a później po-

---

[1] *Sentimental Journey* — tak samo jak *Tristrama* — cytuję z wydania Tauchnitza.

[2] Przykład. Tristram rozpisał się o spółczesnej sobie epoce; a potem: »*Happy! thrice happy times! I only wish that the aera of my begetting, as well as the mode and manner of it, had been a little altered,— or that it could have been put off, with any convenience to my father or mother*« i t. d. (str. 52).

równywa go z posągiem dłuta Canovy. Gdzieindziej, opowiadając o zachowaniu się ciurów podczas bitwy lipskiej, z pedantyczną dokładnością oznacza czas: „Komu, komu innemu, jak tylko ciurom mogło przyjść na myśl dziewiętnastego października 1813 r. o dziesiątej rano w Lipsku gotować kaszę!?“ (str. 15). Z humorystycznem zastosowaniem stylu naukowego spotykamy się w ustępie o Adamie Potockim; w jednem miejscu przerywa Fredro opowiadanie, aby wstawić słowa: „Nota. Pan Adam Potocki był szlafmycą. Koniec noty“ (str. 121). Przykładów możnaby przytaczać bez liku.

Gloryfikacja drobiazgów u Sterne'a jest nietylko efektem stylu: jest elementem jego poglądu na świat. Tak wydatne miejsce poświęcając w swoich dziełach błahostkom, stwierdza on niejako, iż niema tak drobnej i niepozornej rzeczy, któraby nie miała w sobie pewnej wielkości; nawet przeszkoda we wkładaniu spodni może być patetyczna[1], nawet pęcherz od oparzelizny na niegodnej wspomnienia części ciała może mieć w sobie coś tkliwie lirycznego[2]. Z drugiej znów strony zdaje się płynąć z dzieła sternowskiego myśl, że — przeciwnie — niema tak wielkiej rzeczy, aby nie miała jakiegoś korrelatu komicznego i wstydliwego. Gdy się czyta Sterne'a, nabiera się przekonania, że od wzniosłości do śmieszności niema nawet jednego kroku. — W pamiętnikach Fredry widzimy całkiem podobną postawę wobec świata; co chwila musimy tu sobie uprzytomniać dwoistość, a raczej dwustronność wszelkich zjawisk życia; rzeczy poważne i wielkie są tu ciągle ironicznie zestawiane z rzeczami śmiesznemi i małemi. Oto np. typowa scena: Fredro, jako służbowy oficer sztabu, przywozi w nocy depeszę z Montereau do Fontainebleau.

„... obudziłem burmistrza. Zerwał się od żony szczękiem pałasza przestraszony, a mnie niegodne uczucie głasnęło po sercu, że mogłem

[1] *Tristram Shandy,* rozdział C.
[2] Tamże, rozdział CCLXX.

kogo z wygodnego wyciągnąć łóżka. Wyszedł do kancelarji, otworzył ekspedycję, którą mu wręczyłem, włożył okulary i cicho, a potem głośno przeczytał: *L'Ennemi a été culbuté... douze canons... cinq mille prisonniers...* etc. etc. O czcigodny burmistrzu! Jak pięknym byłeś w tej chwili! Pamiętam twój nos, pamiętam kwiaty twego szlafroka. Widzę cię, kiedy sparty jedną ręką na urzędowym stole, spuściłeś drugą z listem aż do kolana i wzniósłszy oczy ponad okulary, zapłakałeś z radości. Aktuarjusz także zaczął mrugać, a czy tam czego nie wyciśnie — a ja, rozparty w wolterowskiem krześle, twardo zasnąłem" (str. 89).

Oto prawdziwy majstersztyk realizmu, opromienionego blaskiem przedniego, subtelnego, arcyludzkiego humoru: nieprześcigniona chyba mieszanina komizmu i serdeczności! Sterne, gdyby wstał z grobu, cieszyłby się pewno tą świetną sceną. A takich scen jest mnóstwo; taka postawa humorystyczna autora cechuje całe *Trzy po trzy*. Poznajemy się z nią już w pierwszych wierszach pamiętnika, gdy nam Fredro przedstawia dwóch zgarbionych jeźdźców, z których, jak się za chwilę okazuje, pierwszym był Napoleon, drugim on sam. W taki łagodnie ironiczny sposób przedstawia on cały swój współudział w wielkich wydarzeniach epoki napoleońskiej. Oto opowiada nam, jak jechał w r. 1809 do Sandomierza, aby zaciągnąć się do wojska. Ożywiały go najszlachetniejsze myśli, ale po drodze — znużony — zasnął; zasnął i woźnica.

„... przebudziłem się nagle ustaniem wszelkiego ruchu. Otworzyłem jedno, potem drugie oko, wyciągnąłem w górę prawicę z moim ukokardowanym kapeluszem, jak gdybym chciał krzyczeć: Vivat! i spojrzałem po sobie i wkoło siebie. Mój auriga leżał na moich kolanach wygodniej, niż ja na półdrabku. Szkapy w kurjerskiej pogoni zeszły z prawej drogi i nim losy Ojczyzny rozstrzygną się pod Sandomierzem, pasły się spokojnie nad rowem" (str. 102—103).

Z takim samym uśmiechem wspomina Fredro początki swej twórczości poetyckiej, które wiążą się z historją o części garderoby kolegi podporucznika (str. 151), i opowiada, jak „dostał wstrętu do uczuciowego rodzaju" wskutek „arcynieczystego" rymu, który mu inny kolega dodał do wiersza

„miłość jest równie“... Mówiąc o służbie sztabowej, informuje, że „znajdował się w ostatnich kampanjach we wszystkich bitwach, w których był sam Cesarz“ i „grzał się z nim nieraz przy jednym ogniu“, ale zaraz dodaje:

„prawda, że zawsze po tej stronie stawałem, na którą wiatr dym gonił, nawet najczęściej, mówiąc między nami, Cesarz był tyłem do ognia, a przeto i do mnie obrócony i do tego jeszcze rozkładał czasem poły, aby się wygrzać lepiej“... (str. 18).

Nie zmienia nasz znakomity pamiętnikarz tonu nawet wtedy, kiedy opowiada jedno z najsmutniejszych wspomnień z okresu swojej wojaczki, mianowicie pierwszy wyrok śmierci, jaki mu wypadło odczytać, gdy w Lublinie był raporterem sądu wojskowego. Mówi o tem wydarzeniu z przejęciem, a tak kończy:

„Drugiego dnia po tej przeprawie byłem blady, nic nie jadłem... trzeciego byłem smutny, nic nie jadłem, a czwartego wieczór grałem u generałowej Kamienieckiej w Pantofla, Jakubka i Ciuciubabkę“ (str. 128–129),

— poczem następuje ustęp o ciuciubabce.

Taki jest obraz życia u Fredry w jego pamiętniku *Trzy po trzy*. Panuje tu atmosfera delikatnego humoru, ale — jakby wedle programu Ludmira — „wesołość uczucia nie wyłącza“. Obok komicznych anegdot mamy ustępy, pełne rozrzewnienia (jak np. o nieszczęśliwym warjacie, str. 182; o rodzinie i o latach dziecinnych, str. 176 i nast.; o twórczości poetyckiej, str. 64; o śmiechu, str. 184), a częstokroć to rozrzewnienie z humorem nierozerwalnie się splata.

W indywidualnym tonie swego aljażu uczuciowego *Trzy po trzy* daleko odbiega od Sterne'a i raczej zbliża się do mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*, ale sam typ tego aljażu (humorystyczno - sentymentalny) od Sterne'a się wywodzi.

Mamy więc w *Trzy po trzy* miłe, świeże i pełne swobody dzieło w „rodzaju sternowskim“. Poczęte z tęsknoty

twórczej poety, którego, jak powiada sam [1], zawsze „coś do bazgrania ciągnęło", a który — zrażony złośliwą tępotą krytyki — przez dziewięć lat ten swój przyrodzony popęd powściągał, dzieło to należy nietylko do pamiętnikarstwa polskiego, ale do artystycznej literatury polskiej. Wypełnia też w tej literaturze ważną pozycję, jako utrzymane (i doskonale utrzymane) w charakterze artyzmu sternowskiego, tego artyzmu, któremu tyle zawdzięczają inne literatury europejskie: angielska, francuska, niemiecka i rosyjska [2]. Na naszą literaturę Sterne wywarł wpływ niemały: na nim kształcił swoją żyłkę humorystyczną Mickiewicz [3]; korzystali z jego utworów pierwsi nasi powieściopisarze-realiści; w najnowszych jeszcze czasach musiał się od niego pewnych

---

[1] W autobiografji, przedrukowanej przez S. Schnüra-Pepłowskiego: *Z papierów po Fredrze*[2], 1900, str. 4.

[2] O wpływie Sterne'a na literaturę angielską mogą dać pojęcie słowa, wypowiedziane przez jednego z najznakomitszych dzisiejszych pisarzy angielskich, H. G. Wellsa: „mistrzem, do którego.... musimy zawsze powracać, jest ten, którego uważam.... za najsubtelniejszego i największego artystę — podkreślam to słowo: artystę, — jakiego Brytanja wydała w zakresie prawdziwej sztuki powieściopisarskiej: Wawrzyniec Sterne" (*An Englishman looks at the world*, 1914, wyd. Tauchnitza, str. 155).— Mniej zrozumienia dla artyzmu Sterne'a posiada wybitny niemiecki historyk literatury angielskiej, Dibelius, powiada o nim bowiem: »*Er ist kein Künstler, sondern nur ein grosser Könner, mit einem eigenartig sophistischen Talent*«... (*Englische Romankunst*, 1910, t. I, str. 280). — Z głębokiem wniknięciem, aczkolwiek nie bez zastrzeżeń estetycznych, pisali o Sterne'ie Francuzi: P. Stapfer (*Laurence Sterne*, Paryż, 1882) i A. Le Breton (w książkach o powieści francuskiej, zwłaszcza w książce o Balzacu, w ustępie wyjaśniającym wpływ Sterne'a na tego pisarza). — W literaturze rosyjskiej najznakomitszym „sternistą" był Tołstoj; *Podróż uczuciowa* odegrała dużą rolę w genezie powieści *Dzieciństwo*, wpłynęła też (wedle wyznań samego Tołstoja) niepomału na styl tego dzieła (patrz *Istorija russkoj literatury XIX wieka*, pod redakcją D. N. Owsianiko-Kulikowskiego, tom V, str. 331).

[3] W. Borowy: *Książka prof. Windakiewicza o »Panu Tadeuszu«*, 1918, str. 21.

rzeczy nauczyć Irzykowski [1]; dzieła wszelako o tak bogatym kompleksie pierwiastków techniki sternowskiej i o tak wybitnej zarazem doskonałości w ich zastosowaniu — jak *Trzy po trzy* — drugiego nie posiadamy. Przedewszystkiem wypada zaznaczyć, że bardziej była u nas popularna *Podróż uczuciowa*, niż *Tristram*, i że tristramowej „dygresyjnej" kompozycji prawie wcale w literaturze polskiej nie stosowano. Do porównania z Fredrą mielibyśmy bodaj jedne tylko *Rozdziałki* Zana. Ale cóż za różnica! *Rozdziałki*, pomimo cały pietyzm, jaki się ma dla Zana, robią wrażenie czegoś trochę głupowatego, a *Trzy po trzy* czyta się jednym tchem — z niesłabnącem zaciekawieniem. Ujawnia się tu moc talentu, połączonego z kunsztem literackim!

3.

Może się jednak nasunąć wątpliwość: czy nie za dużo mówi się tutaj o tym „kunszcie"? czy efekty Fredry w pamiętniku są istotnie po literacku obmyślone? czy raczej nie są one tylko żywiołowemi erupcjami animuszu pisarskiego?

Coprawda — teorja dawniejszych krytyków o napół improwizacyjnym charakterze twórczości Fredry (upowszechniona zwłaszcza przez książkę St. Tarnowskiego *Komedje Aleksandra hr. Fredry)*, o jego pośpiechu i arystokratycznem lenistwie pisarskiem, dawno dowodnie została obalona, gdy p. Biegeleisen opublikował plany i pierwsze rzuty komedyj, a także fragmenty z korespondencji poety. Okazało się, że Fredro był artystą świadomym, że długo i starannie pracował nad każdą komedją i zastanawiał się nad każdym szczegółem. W ostatnich

[1] Bezpośrednio lub pośrednio. Mam na myśli głównie koncepcję „pierwiastka pałubicznego" *(Pałuba*, 1903). Bezpośredniej znajomości Sterne'a u Irzykowskiego dowodzi anegdota z *Tristrama*, opowiedziana (niedokładnie zresztą) w *Studjach z zakresu chemji organicznej Galicji* („Maski", 1918, str. 513).

czasach sporo nowych dowodów pracy Fredry nad kompozycją i stylem przytoczył prof. Chrzanowski. Ale to może tylko dotyczy komedyj, przeznaczonych do teatru i do ogłoszenia za życia? Mogło inaczej być z temi dziełami, które Fredro pisał tylko „dla szuflady“ i dopiero po swojej śmierci pozwolił wydrukować. Prof. Chrzanowski i w tych pośmiertnych dziełach widzi ślady cierpliwego trudu artystycznego; innego wszelako zdania jest p. Grzymała-Siedlecki. „Pośmiertne komedje — pisze on — były czemś w rodzaju osobistego notatnika; to bruljon nie poprawiany nigdy“ [1]. — Zdaje się, że zdanie to nie opiera się na wiadomościach o autografach Fredry (z druku wiadomości takie nie są znane), lecz jest tylko hipotezą p. Siedleckiego. Wartości tej hipotezy dokładnie już dziś zbadać nie można, gdyż bruljony utworów fredrowskich w archiwum przyłbickiem podobno doszczętnie spłonęły. Na szczęście mamy możność, przynajmniej w pewnym stopniu, wyświetlić, jak się rzecz miała w odniesieniu do pamiętnika *Trzy po trzy*, najwcześniejszego dzieła z okresu samotniczej twórczości Fredry. Zawdzięczamy to p. H. Mościckiemu, który — przed wojną — zbadał w Przyłbicach stosunek pierwszych kilku kart bruljonu tego pamiętnika do ostatecznej jego redakcji. Notaty swoje (wielce cenne dziś wobec zniszczenia oryginału) p. Mościcki ofiarował mnie. Dzięki tej jego łaskawości mogę tu przedstawić niektóre dane tych ciekawych materjałów.

Otóż okazuje się, że pomiędzy dwiema redakcjami są różnice dość znaczne. Pominąwszy dodatek dłuższego ustępu [2], widać tu cały szereg drobnych, ale znaczących poprawek stylistycznych. Są miejsca, w których widzi się po kilka takich zmian w każdym wierszu.

---

[1] Przedmowa do *Trzy po trzy*, str. XXVI.

[2] Od słów „Proszę mi przebaczyć ten, że się tak wyrażę, gwałtowny, wybryk przeciw weredykom“ (w wyd. p. Mościckiego str. 8, wiersz 22) aż do „Nie jest wszakże myślą moją...“ (str. 9, w. 4).

Dla przykładu podaję zestawienie obydwóch redakcyj ustępu o walce Onufrego z oberżystą drezdeńskim.

Bruljon

Jeżeli kto aby raz w życiu widział niedźwiedzia, idącego w hurku, kiedy schwyci pod siebie jednego z kundli, a drugi tymczasem szarawary *mu* skubie, łatwo sobie wystawi leżącą grupę, *a nadewszystko* Hausknechta, *który* krzycząc w niebogłosy, usiłował ściągnąć ze swojego pana *za w górę sterczącą ostrogę* rozjadłego nieprzyjaciela, ale tylko jedną ręką, bo w drugiej trzymał świecę, a świeca kosztuje *einen guten Groschen...* a on za świecę odpowiedzialny... porządek przedewszystkiem. Wziąłem go nakoniec za kołnierz i nogą pchnąłem za drzwi, zostawiając wolny bieg sprawiedliwości.

Redakcja ostateczna

Jeżeli kto aby raz w życiu widział niedźwiedzia, idącego w hurku, kiedy schwyci pod siebie jednego z kundli, a *kiedy mu* drugi tymczasem szarawary skubie, łatwo *wystawi sobie walczącą* grupę. *Hausknecht* krzycząc w niebogłosy usiłował ściągnąć ze swojego pana *zajadłego* nieprzyjaciela, ale *jedną tylko* ręką, bo w drugiej trzymał świecę, a świeca kosztuje *einen Groschen...* a on za świecę *odpowiada...* porządek przedewszystkiem. *Chwyciłem* go *nareszcie* za kołnierz i nogą *za drzwi pchnąłem, zostawiając* wolny bieg sprawiedliwości (str. 10, w. 12—20).

Ustęp ten może nam dać wyobrażenie o ogólnej ilości poprawek.[1]

Są to poprawki rozmaitego charakteru. — Pewna ich ilość to zwykłe korrekcje lapsusów pióra z pierwszej redakcji, pisanej widocznie bardzo szybko[2]. Inna grupa, to zmiany jednych form językowych na inne, wedle — widocznie — przewagi jednej z walczących ze sobą fal niepewnego poczucia językowego (jak n. p. zmiana „dlatego że" na „dlatego bo", str. 8

---

[1] Kursywą oznaczam wszystkie wyrazy bruljonu, opuszczone w redakcji ostatecznej, i wszystkie zmiany w tej redakcji ostatecznej wprowadzone.

[2] Pierwsza stronica bruljonu, której fotografję podał p. Mościcki przy swojem wydaniu (str. XVII) nie ma żadnych kreśleń!

w. 18; albo „ufności w sobie i ludziach“ na „ufności w siebie i ludzi“, str. 8, w. 7). Te nie mają dla nas większego znaczenia. Jest jednak duża ilość zmian stylowych, których przyczyną jest najwidoczniej wzgląd artystyczny.

Mamy więc poprawki i dodatki, wzmacniające zaprawę humorystyczną stylu. Oto przykłady:

„Jego Cesarska Mość spudłował na piękne“.	„Jego Cesarska Mość *spudłowała* na piękne“ (str. 4 w. 33).
„Mało kto w życiu bywał tak tureckim świętym, jak ja“.	„Mało kto w życiu bywał tak *mocno* tureckim świętym, jak ja“ (str. 4 w. 36).
„Skaczę więc do *powodu sporu mego* Onufrego i powiem prawdę, rzuciwszy na nią *wprzódy* lekką gazę przyzwoitości...“	„Skoczę więc *równemi nogami* do Onufrego, *jego kłótni i bójki.* — Powiem prawdę, rzuciwszy *wszakże* na nią lekką gazę przyzwoitości“ (str. 9, w. 13—15).
„Że zaś świeca w tym razie zgasnąć musiała, *nie wiemy czyje w końcu na wierzchu było,* ciemnota pokryła tę część historji“. (O bijatyce Onufrego w Dreznie).	„Że zaś świeca w tym razie zgasnąć musiała, ciemność pokryła tę część historji. *Że jednak coś padło z jednej i drugiej strony, wątpić nie można*“ (str. 9 w. 26—28).
„zląkłem się, czy przypadkiem za mocne uderzenie nie strąciło mu karku“.	„zląkłem się czy przypadkiem za mocne uderzenie nie strąciło *filigranowego niemieckiego karku* (str. 10 w. 22 — 23).

Inna serja warjantów ma źródło w poszukiwaniu „słowa właściwego“ — czyto ze względu na plastykę, czy dokładność. Np.:

„w surducie.... zielonym“	„w surducie.... *ciemno-zielonym*“ (str. 1, w. 6).

[Na polu bitwy:] „objawiało się życie nieustannym ruchem drobnych *czarnych* punkcików, jakby wkoło *rozrzuconego* mrowiska“	„objawiało się życie nieustannym ruchem drobnych punkcików, *jak* mrówek *koło* mrowiska“ (str. 3, w. 26—28).
„we wszystkiem trzeba odmiany, aby żyć *zdrowo,* wesoło“	„we wszystkiem trzeba odmiany *i nowości,* aby żyć wesoło“ (str. 3, w 36–37).
„miasto Montereau“	„*miasteczko* Montereau“ (str. 4, w. 19).
„Jeszcze dwie kule wirtemberskie przeleciały gdzieś wysoko ponad nasze głowy, jak *dwie* słomki na wiosnę *i* zapadły w grabowe szpalery“.	„Jeszcze *na dobranoc* dwie kule wirtemberskie przeleciały gdzieś wysoko ponad nasze głowy *i* jak słomki na wiosnę zapadły w grabowe szpalery“ (str. 6, w. 13–15).
„szukać zawsze kwiatów samych, *zawsze* kwiatów, i niemi tylko sypać, stroić i ubierać, strach, by się nie zdarzyło, że ołtarz nie wart ozdoby“.	„*uganiać się* zawsze *za kwiatami i tylko za kwiatami,* niemi tylko sypać, *niemi zdobić i* stroić, strach, by się nie zdarzyło, że ołtarz nie wart ozdoby“ (str. 7, w. 16 – 19).
„Poco zazdrościsz mi snu...“	„*Dlaczego nie dozwalasz* mi snu...“ (str. 8, w. 10).
„Onufry jak *go* utnie gdzieś *poniżej zielonej aksamitnej wirthowskiej czapeczki...* aż szyby brzękły“.	„Onufry jak utnie *Niemca* gdzieś *między nosem a uchem...* aż szyby brzękły“ (str. 10, w. 7–8).

Jeszcze inne odmiany dokonane zostały najwidoczniej przez wzgląd na dźwięczność. Takie są np. odmiany następujące:

„dźwignią wszystkiego dobrego i wielkiego“	„dźwignią wszystkiego, *co dobre i wielkie*“ (str. 3, w. 2).

„Ale z prawdą, jak z ogniem, grzeje i pali. Oby to mogli poznać ci, co się Weredykami nazywają. Stąd szukają zalety i nią się chełpią".

„Ale z prawdą, jak z ogniem, grzeje, *ale* i pali *razem*. Oby to *chcieli* poznać i *pamiętać* ci, co się Weredykami *lubią nazywać*. Stąd szukają zalety i *chluby*" (str. 7, w. 20–22).

„zadrzymię na szczątkach mego szczęścia lub moich nadziei".

„zadrzymię na szczątkach mego szczęścia lub *nadziei moich*" (str. 8, w. 11).

„Ale gdzież mnie, w jaki daleki świat odwiodło to słowo: Prawda".

„Ale gdzież mnie, w jaki *świat daleki* odwiodło to słowo: Prawda" (str. 9, w. 10–11).

„zwinął się, zatoczył i hylcem w zygzag jak lis postrzelony leciał, leciał i aż w przeciwnym rogu *pokoju* na kanapę upadł".

„zwinął się, zatoczył i chylcem, *zygzakiem* jak lis postrzelony leciał, leciał i aż w przeciwnym rogu *padł na kanapę*" (str. 10, w. 9–11).

Największa ilość przeróbek – to zmiany syntaktyczne, mające na celu uczynienie składni bardziej przejrzystą. Rozbija więc Fredro dłuższe okresy bruljonu na drobniejsze zdania niezależne[1], a przedewszystkiem upraszcza szyk. Oto kilka przykładów:

[myśli] „wszystkie jedną uderzone siłą, w jeden *wszystkie* zbiegły się punkt".

„wszystkie jedną *siłą uderzone*, w jeden zbiegły się punkt" (str. 2, w. 18).

„jeżeli on cię świetnym czynem zadziwi"

„jeżeli on *zadziwi cię świetnym czynem*" (str. 5, w. 34).

„wytrącasz z dawnej, a w nową rzucasz kolej".

„wytrącasz z dawnej, a *rzucasz w nową* kolej" (str. 7, w. 30).

---

[1] Np. str. 5 w. 25 i nast.: „Padły na szalę" i t. d. Zdanie to w bruljonie jest połączone z poprzedzającem w taki sposób: „bo cóż najzimniejsza rozwaga mogła w tym razie położyć na szalę, jak" i t. d. (jak w druku).

„Czemu gasisz pochodnię, co swoją łuną w daleką świeciła mi przyszłość...“	„Czemu gasisz pochodnię, co *mi swoją łuną w daleką przyszłośc świeciła...*“ (str. 8, w. 12—13).

Wszystkie te odmianki nie są, zapewne, przeróbkami radykalnemi, ani wielkiego znaczenia; dowodzą jednak chyba dostatecznie, że Fredro nie stał się w drugim okresie swojej twórczości beztroskliwym względem własnych dzieł, że — przeciwnie — nawet pisząc „dla szuflady“ i dla zamkniętego koła czytelników z rodziny [1], nie przestał być artystą. Trud artystyczny stał się snać jego nieprzezwyciężonym nałogiem, narówni z koniecznością „bazgrania“!

4.

Dlatego to *Trzy po trzy* jest lekturą tak ujmującą. — Zaciekawia ono nietylko jako pamiętnik, odbijający w sobie z lustrzaną wiernością usposobienie genjalnego melancholika z Beńkowej Wiszni, nietylko jako osobliwa przez rzadką technikę całość kompozycyjna, nietylko jako źródło czystego humoru, ale także jako jeden z doskonałych tworów prozy polskiej.

W prozie tej zaobserwowano (i bardzo słusznie) „ogromną kulturę literacką“ [2]. O tej kulturze świadczyć może już posługiwanie się obfitością cytatów i aluzyj literackich (nietylko w języku polskim, ale także we francuskim, niemieckim i łacińskim). W wielu wypadkach służą one jako środek humorystycznej ironji. Tak jest np. wtedy, gdy przy opowiadaniu o kilku żołnierzach, uwięzionych

---

[1] Fredro traktował *Trzy po trzy,* jako „pamiątkę... dla rodziny“, wspomnienia „nie warte druku“, aczkolwiek ostatecznie godził się na częściowe ogłoszenie ich po swoim zgonie (por. Wstęp p. Mościckiego przy wydaniu z 1917 r., str. VII). O stosunku poety do dzieła wymownie świadczą słowa: „Ach, więcej ja do siebie, niż do was mówię“ (str. 155).

[2] T. Sinko, *Około wspomnień Fredry* (jak wyżej).

za kradzież (str. 123), posługuje się Fredro cytatem z Racine'a, a kończy frazesem z proklamacji Ludwika Filipa z 1831 r.: »*Que la charte soit une vérité*«. Podobnież dla efektu humorystycznego — przy dyskursie o spodniach — cytuje Fredro dwuwiersz z Boileau'a (str. 131), albo porównywa siebie (wraz z ciężkim, niezgrabnym koniem) do statuy komandora z *Don Juana* (str. 87). Inny, acz równie humorystyczny, charakter ma ustęp, w którym nasz autor stosuje do siebie dwuwiersz z *Handschuh* Schillera, odnoszący się tam do ociężałego lwa (str. 71). — Niezawsze jednak cytaty Fredry mają takie parodystyczne zabarwienie. Mamy w *Trzy po trzy* aluzje literackie, użyte z intencją wywołania nastroju zupełnie poważnego. Taką jest np. wzmianka o Shylocku szekspirowskim[1] przy opisie przeprawy berezyńskiej (str. 47), albo (zlekka przeinaczony) wiersz Racine'a: *Le Ciel n'est pas plus pur que le fond de son âme* (str. 176), którym poeta

[1] Śladów lektury Szekspira znajduje się w dziełach Fredry kilka. Do tych, które wymienia w swojej książce prof. Chrzanowski (str. 33—34), dodać można jeszcze wzmiankę o monologu Hamleta „Być albo nie być" w komedyjce *Świeczka zgasła (Dzieła*, X, str. 161) i wyraźną trawestację tego monologu w komedji *Co tu kłopotu*:

...„Żenić się ? nie żenić ? Pytanie.
Stadło ? Saltum mortale... A któż ręczyć w stanie,
Że na dół łbem nie spadnę, jak padłem pod płotem ?
Jakiż to głos z przyszłości zapewnia nas o tem ?
Żenić się ? pojąć żonę ? Żona tajemnica !
Któż ją kiedy odgadnie ? — Trapi lub zachwyca !
Dobra — niebo, zła — piekło, młoda — czasem płocha,
Starsza — stalsza, lecz biada, jak nazbyt pokocha.
Nie ożenię się — szkoda... pół majątku stracę;
Ożenię ? może później w dwójnasób dopłacę.
Wszędzie drżąca niepewność i trwoga ponura".

Tak deklamuje Albin Albiński w scenie 1 aktu III. — Rozpaczliwy okrzyk Morderskiego, pogrążonego w ciemności *(Wychowanka,* a. III, sc. 5): „Powiedz gdzie drzwi... sto reńskich! pokaż mi gdzie droga" wydaje mi się trawestacją nie sławnego okrzyku szekspirowskiego Ryszarda III, ale Balladyny: „Świecy! — mój cały zamek za błysk świecy!" *(Balladyna,* a. IV, w. 500).

kończy wspomnienia o swoim ojcu (jest to w. 112 z *Fedry* i właściwie brzmi: *Le jour n'est pas plus pure que le fond de mon coeur)*.

A przecie ten kulturalny literat, swobodnie obcujący z najwykwintniejszymi poetami świata, zakochany jest w swojskiej dosadności. Do niego samego doskonale da się zastosować dwuwiersz, który wypowiada bohater komedji *Co tu kłopotu:*

> Nie dziw, że się rozśmieję, gdy mi wpadnie w uszy
> Jaki wyraz prostacki, ale prosto z duszy.

Oto opowiada o Muracie: „Ten człowiek *lazł* w ogień i szukał guza con amore“ (str. 40); w jego sąsiedztwie pod Lipskiem Fredro „mało co nie *beknął*“ (to znaczy: o mało nie zginął). „Oficerowie starych pułków“ czytamy w innem miejscu pamiętnika (str. 78) „*dęli i zadzierali nosa*“. Krzyżanowski „*skropił* szkapę harapem“ (str. 172). „Zerwaliśmy się, jak to mówią, *ptaszkiem*“ (str. 119).

Potocznych, „gminnych“ wyrazów nietylko Fredro z upodobaniem używa, ale lubi podkreślać ich wysoką wartość. Oto np. opowiada o pierwszem swojem zetknięciu się z wojną. Usłyszał głos armat.

> „Jakie ten odgłos sprawił na mnie wrażenie, jakie obudził uczucia, trudno lepiej jak gminnym wyrazem wysłowić, to jest, że *urosłem na trzy piędzi*“ (str. 103).

Oficer austrjacki, schwytany w r. 1809 przez patrol polski, „stał przy wozie, z miną, która zowie się gminnym wyrazem: *kiepska*“ (str. 189). Opowiadając o Napoleonie (str. 4), zaznacza Fredro z wesołym uśmiechem, że ten wielki człowiek miewał wyrazy nieraz „trudne.... dla historyka do powtórzenia“, acz „dobitne“, „właściwe i węzłowate“.— On sam z bogactwa mowy potocznej w tym względzie czerpie pełnemi garściami. Z przesadnej zaś skromności i minoderji językowej kilkakrotnie sobie w pamiętniku żartuje

„Onufry jak Niemca utnie... Ach co za szkoda, że dla przyzwoitości stylu nie mogę powiedzieć: „jak utnie w pysk!“ — bo w tym, acz gminnym, wyrazie leży tyle prawdy, tyle nawet naśladowczej harmonji — ale nie wypada, nie można, więc powiadam, Onufry jak utnie Niemca“ — (str. 10).

Ale nietylko w słowniku stara się nasz autor o dosadność i naturalność żywej mowy. Widzimy ją także w jego składni, zawsze dostosowanej do potrzeb tematu, a więc — gdy trzeba — luźnej, urywkowej, poszarpanej... Oto przykład.

„Rejteruję się w porządku, ale śpiesznie. Czoło mojej kolumny debuszuje na plac pożądany... żywej duszy!... A do stu djabłów!... (tu kląć wolno). To nie przelewki, ale planu mego odwrotu nie widzę potrzeby zmieniać... Marsz! marsz! pędzę cwałem... za mną się kurzy, a ja pędzę, pędzę przez wieś, przez pole... widzę grenadjera, prowadzonego przez dwóch kozaków... Bywaj zdrów! o mojej przyjaźni dobrze mów! Ja pędzę dalej, aż nareszcie postrzegam oddział naszej jazdy, spieszący nam z miasta na pomoc. Odetchnęła moja szkapa, odetchnąłem i ja“ (str. 69).

Podobnych ustępów znajdziemy w pamiętniku mnóstwo: wszędzie, gdzie tylko opowiada Fredro o jakimś ruchu, rwetesie i pędzie. — Zresztą nie decydują one jeszcze o składniowym charakterze całości pamiętnika.

Bo w innych ustępach ma *Trzy po trzy* styl spokojny, gładki i płynny. Refleksje Fredry na temat rzeczy przeżytych układają się często w klasyczny kształt gnomów. Z temi gnomami spotykamy się tu co krok. Oto np. uwaga przy wspomnieniu bitwy: „nigdy życie raźniej i jaskrawiej nie gore, jak ze śmiercią oko w oko i częstokroć jego mocniejsze łyśnięcie bywa ostatniem“ (str. 3). A oto wynik roztrząsań innego wspomnienia: „Trudno przepiłować się na dwoje i dwie ze siebie zrobić połowy, jednę jakim się było, a drugą jakim się jest“ (str. 74). W toku żywej opowieści o pierwszem zetknięciu z wojskiem polskiem nasuwa się Fredrze

aforyzm: „Wiara w konieczność przyczyny jest to jedna z najmocniejszych podpór w podróży życia“ (str. 111). Wspomnienie o pieczeniarzu Krzyżanowskim i jego blagierskich opowiadaniach kończy się gnomiczną refleksją: „trzeba prawdy kłamstwa, aby kłamstwo zająć mogło“ (str. 172). Opowieść o bitwie lipskiej prowadzi Fredrę do rozważań, które dają gnomicznie sformułowany wynik: „Biada człowiekowi, którego los zawisł od drugiego, ale dwakroć biada narodowi, co zawisł od interesu innego narodu. Narody sumienia nie mają“ (str. 15)... Obfitość tych gnomów nadaje pamiętnikowi *Trzy po trzy* szczególną cechę widoku na świat z wysokości wielkiego doświadczenia i uspokojenia po burzach życiowych; rzuca też ciekawe światło na jedną z właściwości talentu Fredry — późniejszego autora *Zapisków Starucha.*

Ustępy refleksyjne, o stylu dążącym do takiej aforystycznej zwartości, idą naprzemian z ustępami, odtwarzającemi gorączkowy wir życia, których przykłady już widzieliśmy. Ale Fredro nietylko daje nam wrażenie ruchu życia. Co chwila stawia nam przed oczy obrazy plastyczne tego życia, o wielkiej czystości konturu, a często i dużej wyrazistości kolorów. Dość przypomnieć choćby te dwa obrazy, które on sam przyrównywa do dzieł malarskich: widok sztabu Napoleona przy biwaku („piękny widok nam się przedstawił, który jako godny pędzla podaję malarzom do wiadomości“, str. 18), i scenę z oberży drezdeńskiej („obraz godny pędzla Hogartha“, str. 11)! Dość przypomnieć zresztą choćby taki drobiazg, jak ten opis przygody nocnej z lat wojennych:

...„słyszę cwał — kolega mnie dopędza, przegania — biały płaszcz, wzdęty wichrem, wznosi się, plącze, układa różne kształty — raz jeździec zdaje się bez głowy, raz w olbrzyma rośnie, raz zdaje się trzymać w objęciu wiarołomną Lenorę“ (str. 63).

Obrazowe zacięcie opowiadania fredrowskiego stylistycznie wyraża się najdobitniej w dużej ilości uplastyczniających porównań. Oto kilka przykładów.

„Im dalej od ciebie [młodości], tem więcej wzrasta tęsknota za tobą, tak jak wzrasta cień nasz własny na ścianie, gdy się od niej ku światłu cofamy, — wzrasta, — sięgą stropu, — na strop wstępuje i nareszcie opływa nas zupełnie“ (str. 27).

A oto rozbieranie sterty na postoju przez wojsko:

„Każda sterta najeżona ludźmi zdaje się ogromnem rozbitem mrowiskiem. Snopy bieleją się w środku, jak mrówcze jaja sprzątane przez strwożone matki. Ten ciągnie, ten porywa tamtemu, ten pada pod ciężarem, a tamten go unosi. Ruch, ścisk, cały kopiec żyje“ (str. 56).

To przykłady porównań szerzej rozwiniętych; a oto porównania nierozwinięte, nie mniej przeto dosadne: „Zasnąłem twardo, jak panna po balu, albo wikary po stypie“ (str. 59); „wiatr dął i ryczał, niby gniewał się jak demagog, że nie może wszystkiego obalić, co nad poziom wyższe“ (str. 62); „rozciągnął się, jak położnica“ (str. 92); „łeb rudy w loki, jak zawijane zrazy“ (str. 152). Oto znamienny ustęp z charakterystyki lichego jeźdźca francuskiego, złożony z krótkich porównań: „Jego łokcie odparte od ciała jak skrzydła młodego gołąbka, co chciałby a boi się pierwszy lot z gniazda przedsięwziąć. Jego głowa w tył zadarta, a pierś nachylona, jak u naszego popa, kiedy o prezentę prosi — brzuch wypięty, jak u spaszonego karczmarza“ (str. 60). — Na specjalne wyróżnienie zasługują porównania ze sfery zwierzęcej, szczególnie widać lube Fredrze. Oto ustęp z opowiadania o przejściu przez Berezynę:

„Długa procesja, jakby z arki Noego wypuszczona, wolnym i co chwila wstrzymywanym postępowała krokiem. Ludzie i zwierzęta przy sobie, na sobie, pod sobą, jedną masą posuwały się razem, a coby z tych ostatnich nie stało, można było skompletować między ludźmi. — Tak był tam i lew straszny i w odwrocie, tygrys rozjuszony, wół pracowity, pies wierny, kot fałszywy, kot saski, — był tam i osioł, była i świnia, był i tchórz, Mości Dobrodzieju...“ (str. 16).

W innem miejscu mamy całą stronicę rozważań na temat, „że mnóstwo skłonności i narowów końskich spotykamy w ludziach“ (str. 132 i nast.). Mamy tam cały szereg zestawień różnych typów końskich z typami ludzkiemi... Porównaniami ze sfery zwierzęcej posługuje się Fredro, mówiąc i o samym sobie: czy to gdy humorystycznie powiada, że „wskoczył“ w wojnę, „jak młody sarniuk na kwiecistą łąkę“ (str. 104), albo żartuje ze swego opowiadania: „jużci skoczyłem trzy lata w bok, sześć lat w tył, jak zając, kiedy na ponowie zrzuca przed psami“ (str. 64); czy to gdy z melancholją wspomina czasy niewoli: „coraz więcej cofam się w siebie, jak ślimak w swoją skorupę za pierwszem dotknięciem“ (str. 44)... Takich porównań jest dużo[1].

Nie wszystkie atoli porównania, których tyle spotykamy w *Trzy po trzy*, mają charakter uplastyczniający. Wiele wśród nich jest takich, co najwidoczniej służą celowi podniesienia tonu uczuciowego opowieści. Jedne z nich są humorystyczne, inne szczerze liryczne. Humorystyczne porównanie mamy np. gdy Fredro powiada, że kapelusz balowy, w którym 1809 r. stanął przed księciem Józefem, zawsze „jak zgryzota sumienia“ mąci sny jego swobodne (str. 99). Rzewnym liryzmem tchnie np. porównanie w zdaniu o osobach, „co nic po sobie nie zostawiły, prócz mego wspomnienia, jak kwiaty rozwinięte na wiosnę, a rozwiane bez śladu wiatrem jesiennym“ (str. 109). Jednego i drugiego typu porównań dużo możnaby wyliczyć w *Trzy po trzy*. Ujawniają one specjalną u Fredry zdolność

[1] Porównania i przenośnie ze sfery zwierzęcej sporą rolę odgrywają w stylu Fredry i poza pamiętnikami. Często spotykamy się z niemi np. w drobnych wierszach (np. *Weredyk:* „Jest w nim coś osy, jeża, pawia i papugi“; *Ironja szczęścia:* „oklep na szkapie losu trzymałem się grzywy“; *Taki to świat:* „Musisz przybrać węża postać, abyś kiedyś lwem mógł zostać“ i t. p.). Te same upodobania „zwierzęce“ przebijają w bajkach i poematach alegorycznych Fredry (*Komary*, *Sejm ptaków, Brytan Bryś* i t. p.).

porównawczą i służyć mogą za potwierdzenie zdania, które o sobie jeszcze w latach młodości wypowiedział: „Gdzie wzrok posunę, wszędzie spostrzegam coś stosownego z czuciem, które mnie zajmuje“. [1]

Obok porównań dużą rolę w stylu pamiętnika fredrowskiego grają i przenośnie: jedne z nich — podobnie jak i jedna grupa porównań — mają wartość plastyczną (np. „ogień strzelał węglem i lizał szerokie podniebienie komina“, str. 70), inne są środkiem uczuciowego zbliżenia czytelnika do autora. Z tej drugiej grupy wystarczy przypomnieć przenośnie, w jakich przedstawia Fredro czasy swojej poetyckiej młodości. Oto jedna z nich:

„...zrywałem się jak osą ucięty, chodziłem wzdłuż i wszerz pokoju, prędko, coraz prędzej, aż nakoniec zadychany usiąść musiałem, aż nareszcie myśl, zapędzona gdzieś w manowce, jary, szczyty, nie wiedziała jak trafić do swojego gniazda i czarną łzą zawisła na ostrzu pióra“ (str. 64).

Wzruszenie Fredry zresztą częściej niż w przenośniach wyraża się zapomocą innego środka, prostego, a w prostocie silnego: zapomocą powtórzeń. Oto np. bolesne, przejmujące wspomnienie o przejściu wojsk polskich pod komendę Aleksandra I: na prawem skrzydle szwoleżerowie, „o których można było powiedzieć, że ich *łzy* jeszcze nie oschły — tak jest *łzy*“ (str. 29). A oto kilka przykładów, w których powtórzenia zarówno wprowadzają ton serdeczności, jak i wrażenie odległości opowiadanych wydarzeń:

„*Prawda* tylko piękna! *prawda, prawda* wielkie słowo“ (str. 7).

„Ach, gdybyśmy zoczyć mogli te liczne dramata, co się toczą w głębi serca, *a cicho, a cicho*“... (str. 182).

„Była to *wiosna* roku, *wiosna* mego życia, *wiosna* chlubnego zawodu, *wiosna* odradzającej się Ojczyzny“ (str. 99).

---

[1] List z 1819 r., cytowany przez p. E. Kucharskiego *(Fredro jako romantyk,* 1907, str. 7).

„Węzeł splątany z tysiąca nitek cierpienia i boleści *rośnie, rośnie* przede mną...“ (str. 50).

„Kiedy po skończonych wojnach wróciłem w domowe zacisze, *wielu, wielu* razami uderzone *serce, serce* zakrwawione, zbolałe nie dozwalało pamięci rozpowiadać zdarzeń z onego czasu“... (str. 41).

Wszystkie te zwroty, oparte na powtórzeniu, okazują dużą siłę wzruszeń i wielką dyskrecję zarazem.

Na emocjonalne zabarwienie *Trzy po trzy* składa się też jeszcze pierwiastek rytmiczny. Kiedy się czyta pamiętnik fredrowski, ma się wrażenie dobrej, płynnej, potoczystej prozy, ale specjalnego rytmu w niej się nie wyczuwa: nic tu podobnego do *Agaj-hana* Krasińskiego, ani do powieści Dominika Magnuszewskiego! Od czasu do czasu wszelako — na krótko — ujawnia się delikatna, a przecież zupełnie wyraźna, wysoce artystyczna rytmiczność. Zanalizować wszystkie jej elementy byłoby bodaj trudno; jeden z nich jednak jest zupełnie łatwo uchwytny: to gromadzenie zdań lub jednorodnych części zdaniowych w grupy kilkoczłonowe, najczęściej po trzy. Takie skupienie trzech równoległych syntaktycznie wyrażeń wytwarza rytm specjalny, którym jako środkiem stylistycznego efektu posługiwano się od bardzo dawna. Znajdujemy go u mówców starożytnych; od nich (od Cycerona przedewszystkiem) przeszedł on w spuściźnie do nowożytnych prozaików i poetów. U nas używano go i przed Fredrą i po Fredrze. Stosuje się ten efekt do dzisiejszego dnia, co chyba najdobitniej świadczy o jego trwałej wartości.[1] Oto kilka przykładów tej retorycznej rytmiki łańcuchowej z *Trzy po trzy*.

„Ich (1) pstra, (2) swarliwa, (3) rozwlekła kolumna rozszerza się i niknie prawie“... (str. 136).

---

[1] W literaturze polskiej najświetniej i z największą rozmaitością posługiwał się rytmiką trójczłonowego nagromadzenia Żeromski (zwłaszcza w *Popiołach*, gdzie co krok można się z nią spotkać).

„...pamiętam jeszcze (1) gwiazdy, co mi wtenczas świeciły, (2) głosy, co mi śpiewały, (3) mgły, co swoją wonną gazą łączyły niebo z ziemią, w których pomroku oko gubiło się tak chętnie" (str. 64).

„A owe (1) cieniste gaje, (2) wonne łąki, (3) srebrzyste potoki, których nie uważaliśmy w naszym biegu, jakże są piękne, jak lube w pamięci naszej wtenczas, kiedy (1) droga coraz ostrzejsza, (2) wiatr coraz chłodniejszy, (3) niebo coraz ciemniejsze" (str. 42).

„Bolesnem jest wspomnienie nieszczęścia, nie tego, co nas jak rozburzona fala (1) porywa, (2) skręca i (3) o skałę uderza (myśl przebytego niebezpieczeństwa staje się poniekąd pociechą), ale nieszczęścia, co jak (1) stojąca, (2) zatęchła, (3) zielona woda kałuży podtapia powoli. A takiem nieszczęściem jest niewola, — to (1) nagłe strącenie z wyższego stanowiska, — to (2) zerwanie nadziei, — to (3) upokorzenie, — to (4) nareszcie położenie (1) nowe, (2) nieznane, (3) nieprzeczute" (str. 43).

W tych przykładach mieliśmy trójkowe grupy jednorodnych części zdaniowych. A oto przykłady podobne trójczłonowego rytmu w nagromadzeniu zdań całych.

„Ja nawet zapomniałem, że wózek pocztowy czeka przed domem że na nim resztę nocy będę (1) mój obiad trawił, (2) mój los roztrząsał, (3) mój sen wojował" (str. 38).

„(1) W jego zdaniu jest jakaś oględność, (2) w żartach wstrzemięźliwość, (3) w grzeczności zbytek" (str. 44).

„(1) Ten miał wiecheć, niby bukiet, (2) ten w ręku drąg, niby karabin, a (3) tamten w zębach przełamany patyk, niby fajkę" (str. 50).

„(1) Obudził się kto drzymał, (2) zerwał się kto leżał, (3) kto stał podskoczył. Nie trzeba było pytać (1) gdzie? (2) jak? (3) co? (str. 66).

„[I] (1) Co mam, trzymam, (2) czego nie mam, biorę — [II] (1) co było, to było — (2) co będzie, to będzie... [III] A ty ruszaj szkapo, (1) bo mi zimno kaducznie, (2) bo już noc na schyłku, (3) bo już widzę i cel mojej podróży" (str. 89).

„(1) Nim więc Napoleon abdykował, (2) nim monarchowie dernęli z Kongresu, (3) nim Jankowski umęczony skonał, spotkałem go w Gotha na ulicy i taka rozmowa wszczęła się między nami"... (str. 92).

„(1) Szastałem się jak cywilista, (2) dzwoniłem ostrogami jak rycerz, (3) byłem grzeczny i wspaniały“ (str. 115).

„(1) Każdy stąpa, jakby bał się kogo spłoszyć, (2) każdy mówi cichym głosem, jakby nie chciał obudzić, (3) każdy się uśmiecha a marsa stawia“ (str. 153).

Grupy trójdzielne łączą się w niektórych wypadkach (jak to widać z dwóch wyżej podanych przykładów: ze str. 43 i 89) z grupami dwu- i cztero-dzielnemi; rytmiczność ich zaś w większości wypadków uwydatnia się szczególnie dobitnie dzięki t. zw. asyndetonowi, t. j. szeregowaniu jednorodnych zdań, czy członów zdaniowych bez wiązadeł spójnikowych. (Wśród przykładów przytoczonych tylko pierwsza grupa trójkowa ze str. 43 i grupa ze str. 50 nie są asyndetyczne).

Szczegółowsza analiza wykazaćby mogła jeszcze inne czynniki rytmiczności w *Trzy po trzy*. Ale już to, co dają pobieżne (w rodzaju powyższych) obserwacje, wystarcza do stwierdzenia, że i w tej dziedzinie Fredro był artystą; w jakim stopniu artystą świadomym, a w jakim instynktowym — tego już dociec trudno...

W każdym razie pamiętniki *Trzy po trzy*, choć pisane bez myśli o publiczności, dla własnego tylko zadowolenia i dla rodziny, wcale nie mają „bezpretensjonalnej postaci luźnej gawędy“.[1]

Już ze względu na styl swój mają one zapewnione poczesne miejsce w historji artystycznej prozy polskiej. W stylu tym nietylko uderza zręczność i trafność w zastosowaniu różnych środków, ale zarazem tych środków wielkie bogactwo. Zajmujące ciągle, pamiętniki *Trzy po trzy* mienią się ciągłą rozmaitością różnych tonów stylowych. Plastyczne obrazy idą tu naprzemian z myślicielskiemi gnomami; hu-

---

[1] Jak mówi o nich p. A. G.-Siedlecki w przedmowie do wydania z 1917 r. (str. IX).

morystyczna dosadność naprzemian z dyskretnem rozrzewnieniem; marzenia i wspomnienia o kołyszącym rytmie obok narracji szczególnie suggestywnej przez swój naturalny tok, tak zbliżony do mowy potocznej...

Nie mieliśmy — poprostu trzeba powiedzieć — w literaturze naszej przedtem prozy równie giętkiej i bogatej — poza prozą Słowackiego. Obok Słowackiego tedy na miejscu drugiem jako mistrza prozy śmiało można Fredrę postawić. Że zaś typem mieszaniny nastrojowej *Trzy po trzy* przypomina *Pana Tadeusza* — ma więc pamiętnik Fredry chlubne kuzynostwa artystyczne.

Jest to prawdziwie piękna książka.

AKCJA „ZEMSTY“

Co za szczęście, rozkosz, radość!
(*Zemsta*, a. II, sc. 6).

Komedja o sporze granicznym jest powszechnie uznanem arcydziełem kunsztu charakterowego. Podziwiamy zarówno bogactwo rysów w jej postaciach, jak tych rysów typowość, subtelność w ich ujęciu, zarówno jak przejrzystość. A dotyczy to nietylko t. zw. postaci głównych, ale wszystkich, — prócz jednej chyba Klary, która jest dość konwencjonalnym okazem panny literackiej, z plemienia owych *ingènues*: »*à bandeaux plats, à l'oeil bleu*«, którym kiedyś tak śliczną piosenkę poświęcił Verlaine; brak indywidualności jest u niej okupiony przez wdzięk i pewien dowcip.

Świetność kreacyj charakterowych *Zemsty*, szczególniej zaś pomnikowej „trójcy“ — Cześnika, Rejenta i Papkina, przedstawiały znakomite pióra krytyczne, dając szereg sformułowań, które stały się już, albo staną się klasycznemi. Figury tej komedji są już zupełnie świadomą radością i dumą literatury polskiej.

Mniej zwracano uwagi na to, że *Zemsta* jest zarazem arcydziełem kompozycji. A jednak kompozycja jest bardzo doniosłym czynnikiem wrażenia, jakie na nas ta komedja wywiera; pozostaje ona zresztą w ścisłym, nierozdzielnym związku z techniką charakterystyki, a doskonale też dopasowana jest do treści charakterów. To „dopasowanie“ wzajemne wszyst-

kich elementów artystycznych czyni *Zemstę* przedziwnością, mało mającą w poezji naszej równych. Na tej samej płaszczyźnie harmonijnego mistrzostwa dałoby się postawić chyba tylko — kilka jeszcze innych komedyj fredrowskich, *Pana Tadeusza* i niektóre powieści Sienkiewicza...

Co w kompozycji *Zemsty* uderza przedewszystkiem — to bystrość jej akcji. Akcję tę (zwartą w tak niewielkiej ilości wierszy) cechuje ciągły prawie ruch. W tym ruchu są pochwycone charaktery. Poznajemy je w żywej grze interesów, wśród wytężonych działań i zabiegów. Rzecz zdumiewająca! Ten arcytwór charakterystyki posiada kilka ledwo scen nie posuwających akcji, a więc czysto „charakterystycznych": a sceny te są wprowadzone do komedji dopiero wtedy, gdy akcja zawisła na zwrotnym punkcie i ciekawość widza czy czytelnika napięta jest oczekiwaniem, w którą stronę potoczą się dalsze wypadki...

Zachwycać się można tą techniką kompozycyjną tem bardziej, że akcja *Zemsty* jest bogata i rozmaita. Można w niej wyróżnić trzy albo cztery osobne sprawy. Pierwszą są plany matrymonjalne Cześnika; drugą — waśń graniczna między Cześnikiem a Rejentem; trzecią — miłość Wacława i Klary. (W takim właśnie porządku są te sprawy wprowadzone na scenę.) Ściśle biorąc, można wyodrębnić jeszcze jako akcję osobną, czwartą, także historję Papkina. Wprawdzie Papkin prawie zawsze występuje w związku z jakiemiś posunięciami trzech spraw tylko co wymienionych, ale interesuje on nas i sam przez się, a jego ciągła pogoń za uśmiechami szczęścia — tak zmienna w swoich kolejach — staje się osobnym ośrodkiem zaciekawienia. (Prof. Chrzanowski za moment decydujący dla istoty „akcji Papkina" uważa jego zamiary małżeńskie.[1] Zdaje mi się jednak, że trafniej

---

[1] *O komedjach Aleksandra Fredry* str. 151.

ją ujął prof. Kleiner,[1] porównywając historję papkinowską do parodystycznych romansów rycerskich. Projekty miłosno-matrymonjalne są tu tylko epizodem i mają charakter nie celu bodaj, ale środka: to jeden tylko z pośród *moyens de parvenir*, których Papkin ujawnia cały zasób; gra dążności do „poprawy sytuacji" — to jest jego akcja, bez względu na to, czy się ujawnia w oświadczynach o rękę Klary, czy w apetycie na przygodną sakiewkę, czy w radości z nadarzonego śniadania. Możnaby powiedzieć, że ma ona charakter raczej epicki, niż dramatyczny.)

Przez pierwsze dwa akty wszystkie te sprawy postępują osobno. Poznajemy je po kolei w osobnych dla każdej ekspozycjach, poczem w szeregu przeplatających się ze sobą scen każda zosobna się rozwija, nie ujawniając narazie bliższej łączności z innemi. W tem niejako równoległem prowadzeniu kilku różnych akcyj dramatycznych wykazuje *Zemsta* więcej niż w czemkolwiek innem cech teatru romantycznego.

Postępując niezależnie od siebie, postępują wszelako wszystkie akcje *Zemsty* w akcie pierwszym i drugim żywo i szybko. Uprzytomnijmy sobie szczegóły.

Sprawa pierwsza — zamysł małżeński Cześnika — rozpoczyna się od ekspozycji w scenie pierwszej. Wdrożenie akcji w tej sprawie mamy już w scenie następnej, gdy Cześnik poleca Papkinowi, by się w jego imieniu oświadczył Podstolinie. W scenie czwartej akcja posuwa się — po myśli Cześnika — bo Papkin pozyskał przychylność Podstoliny. Potem na dłuższy czas akcja ta schodzi ze sceny, ustępując miejsca innym sprawom. Przypomina nam ją dopiero scena 9-a aktu II-go, by powiadomić o nowem, wyraźnem posunięciu w tym samym kierunku, co poprzednio: mianowicie o uwieńczonych zupełnem powodzeniem „koperczakach" Cze-

---

[1] »*Śluby panieńskie*« *i* »*Zemsta*« *jako komedje antyromantyczne* („Tygodnik Ilustrowany", 1918, Nr 18).

śnika i o ostatecznem słowie Podstoliny. Posunięcie to wprawdzie musimy powitać zlekka ironicznym uśmiechem, wiedząc z jednej z wcześniejszych scen, że w Podstolinie żywy jest jeszcze dawny afekt ku Wacławowi, ostatecznie jednak możemy je uważać za rzeczywisty sukces Cześnika.

Tymczasem rozwinęły się już wydatnie inne sprawy. Sprawa waśni granicznej ma swoją ekspozycję w scenie drugiej, przynoszącej równocześnie przebogaty materjał do charakterystyki Cześnika i Papkina. Energiczne wdrożenie akcji w tej sprawie następuje w scenie 5-ej, gdy wpada na scenę wieść, że Rejent „mur naprawia“! Ujawnia się więc to wdrożenie w fakcie, który Cześnik uważa za obrazę i krzywdę dla swoich interesów. Akcja jednak odwraca natychmiast kierunek, gdy Cześnik postanawia zareagować rozpędzeniem rejentowych murarzy. Sławna wyprawa Śmigalskiego i Papkina (akt I, sc. 7), zakończona pobiciem ludzi Rejenta i krótką rozmową z okien pomiędzy zwaśnionymi sąsiadami, stanowi doraźny triumf Cześnika. Aby uniknąć przykrych procesowych konsekwencyj tego triumfu, posyła Cześnik Rejentowi przez Papkina wyzwanie na pojedynek (a. II, sc. 9).

Tak więc i w sprawie pierwszej i drugiej ku końcowi II-go aktu Cześnik staje na wysokościach powodzenia, zlekka tylko zacienionego w oczach naszych przez wątpliwości co do Podstoliny.

Wejrzeliśmy w serce Podstoliny w związku z rozwojem trzeciej sprawy komedji, którą stanowi miłość pomiędzy dziećmi pokłóconych i nieprzejednanych w niechęci właścicieli zamczyska. Ekspozycję tej sprawy daje scena 6-a aktu I-go (rozmowa Wacława i Klary w altanie); akcja jej zaś zaczyna się o dwie sceny dalej, gdy Wacław, realizując swój fantastyczny plan, dostaje się jako dobrowolny „jeniec“ Papkina do domu Cześnika: fakt ten jest pierwszem powodzeniem sprawy naszych zakochanych. Powodzenie to wsze-

Iako zaraz w następnej scenie (a. II, sc. 1) zostaje zepsute, gdy Cześnik każe Wacławowi wynosić się „szybkim krokiem". Wacław poprawia swoją sytuację, przekupując Papkina (a. II, sc. 2), przez co zapewnia sobie możność pozostania w cześnikowej połowie zamku. Uradowani tym drobnym sukcesem, kochankowie roją już (a. II, sc. 3 i 4) o „chwili szczęścia niedalekiej", gdy wszystko krzyżuje Podstolina i jej *veteris vestigia flammae.* Następuje przepyszna scena pomiędzy Podstoliną, Wacławem i Klarą (a. II, sc. 6), ukazująca całą wątpliwość perspektyw dalszego biegu akcji. Sytuacja Wacława jest co się nazywa głupia, a obie kobiety zostają oświetlone błyskiem dramatycznej ironji: nie orjentują się bowiem, że są rywalkami i że jedna i druga mą poważne atuty w tej rywalizacji.

Wszystkie te trzy sprawy dramatyczne rozwijają się w pierwszych dwóch aktach zupełnie prawie niezależnie od siebie. Wiąże je ze sobą tylko — osobistość Papkina, który w każdej z nich odgrywa jakąś rolę: w sprawie pierwszej i drugiej jako pełnomocnik Cześnika, w sprawie trzeciej jako wątpliwy triumfator, ułatwiający mimowoli Wacławowi dostanie się do domu Klary. Przypadła więc Papkinowi we wszystkich tych trzech akcjach rola ważna, chociaż niezbyt czynna. A równocześnie rozwinęła się już arcyciekawie i własna akcja Papkina, stając się czwartą — równoległą do poprzednich — sprawą dramatyczną. Akcja ta przeszła przez cały szereg falowań od powodzenia do niepowodzenia. Falowania te są bardzo szybkie i zaczynają się już w pierwszych scenach. Dostawszy ważne misje od Cześnika, zaraz musi się Papkin obawiać niebezpieczeństw, na które go naraża nagła wyprawa na mur graniczny. Niespodziewanie jednak wraca z tej ekspedycji z jeńcem, z triumfalną miną i z nadzieją nagrody. Nadzieja ta się nie spełnia. Jeniec staje się raczej kłopotliwy, ale zato otwiera przed Papkinem ponętne perspektywy, brząkając

sakiewką (a. II, sc. 2). Po tych widokach sukcesów następuje wyraźne niepowodzenie — w rezultatach oświadczyn, złożonych Klarze (a. II, sc. 7). W następnej scenie pociesza Papkina kieska, otrzymana od Wacława. O scenę dalej, jego radość znów musi ustąpić miejsca smutkowi, gdy Cześnik narzuca mu bardzo niebezpieczne poselstwo.

Z aktem trzecim wchodzimy na nowy teren, poznajemy nową osobę (której długo oczekiwaliśmy, słysząc o niej bardzo dużo), w akcji też następuje z tą chwilą decydujący zwrot. Zmienia ona teraz swój charakter i kierunek. Przedewszystkiem staje się teraz dopiero akcją jednolitą i skoncentrowaną. Nici wszystkich spraw, które rozwijały się rozbieżnie w pierwszej połowie sztuki, teraz zostają złączone i mocno pociągnięte ręką niezłomnego a bystromyślnego Rejenta Milczka. To pociągnięcie niweczy wszystkie poprzednie sukcesy Cześnika — zarówno w dziedzinie zachodów uczuciowo-matrymonjalnych, jak i w dziedzinie sporu granicznego. Kaptując Podstolinę dla swego syna, Rejent zarówno unicestwił ekspektatywy małżeńskie i posagowe Cześnika, jak i zgotował mu dojmującą zemstę za wstręty czynione przy naprawie muru. Za jednym zamachem zburzył też Rejent wszystkie piękne nadzieje miłosne Wacława i Klary. W pierwszych dwóch scenach aktu III-go wszystkie trzy te sprawy stały się jedną sprawą, której bieg za wolą Milczka poszedł w kierunku wręcz przeciwnym temu, w którym szły wypadki dotychczas.

Sprawa Papkina pozostaje sprawą osobną, zachowując nadal swój charakter dodatkowo-epizodyczny, ale rozwija się w ścisłym związku ze sprawą główną (która jest teraz jedna). Kierownikiem w akcji Papkina staje się Rejent, tak samo, jak w akcji głównej. Naraziwszy się Rejentowi, „rotmistrz sławny i kawaler“ doznaje tak samo niepowodzeń, jak niepowodzeń doznali — w początku aktu III-go — wszyscy, którzy snuli plany nie po myśli Rejenta: Cześnik,

Wacław, Klara. Akcja główna i akcja papkinowska idą w tym samym kierunku, niejako zupełnie równolegle: główna — naprzód, papkinowska — tuż za nią. Bo właśnie tak jest, że po scenach 1-ej i 2-ej III-go aktu w „zjednoczonej“ sprawie głównej przez dłuższy czas niema posunięć, a przeciwnie panuje jakby zastój, pozwalający poecie skupić naszą uwagę na przepysznych szczegółach charakterystycznych (w scenach z Rejentem, Papkinem i Podstoliną). Zato w akcji Papkina jest wtedy ruch żywy, choć — jednokierunkowy. Po nadziei łatwych triumfów (a. III, sc. 4) spadają papiery Papkina coraz bardziej, aż i on sam dosłownie spada (a. III, sc. 7) — ze schodów... I to jednak nie koniec jego niedoli. Pogrąża się Papkin jeszcze bardziej, drżąc (a. IV, sc. 2) z obawy przed Cześnikiem, a na samo dno rozpaczy osuwa się, zatrwożony myślą o otruciu (a. IV, sc. 3). Na tem dnie nieszczęścia, komicznie przygotowując się do zgonu, zupełnie zdala od wszelkiej akcji — pozostaje Papkin do samego już końca sztuki, aby „ożyć“ dopiero w ostatniej scenie i wziąć udział w uciesze fanfarowego zakończenia...

Gdy Papkin wskutek śmiertelnych obaw staje się spokojny, wtedy dopiero zaczyna się na nowo ruch w akcji głównej, która się była zatrzymała na scenie 2-ej aktu III-go. W zastoju jest jeszcze ta akcja w pierwszych scenach aktu IV-go. Scena pierwsza tego aktu daje wspaniały efekt ironji dramatycznej. Cześnik gotuje się w najlepszej myśli do ślubu, podczas gdy my już wiemy o zdradzie Podstoliny i czekamy tylko, aby i on się o niej dowiedział. Furja, która ogarnia Cześnika, gdy mu Papkin powiedział wszystko, nie posuwa akcji odrazu: jest ta furja z początku bezsilna i daje materjał tylko do nowej przepysznej (choć bardzo krótkiej) sceny charakterystycznej.

Po dwóch dopiero scenach z Papkinem i Dyndalskim (a. IV, sc. 3 i 4), o których trafnie powiada p. E. Ku-

charski[1], że „odgrywają.... rolę pauzy artystycznej, wypełniającej chwilę oczekiwania", wszczyna Cześnik energiczną kontrakcję, powodując drugi — tym razem już ostatecznie rozstrzygający — zwrot w sztuce. Zrazu zresztą rezultat planu cześnikowego wydaje się wątpliwy — wobec trudności, jakie napotyka wykonanie pierwszego już jego punktu: napisanie listu. Jest wtedy chwila niepewności, wahania w akcji. Z postanowieniem dopiero sprowadzenia Wacława przez „ustną prośbę" (a. IV, sc. 5) — zaczynają wypadki biec szybko i żywo, realizując zamysł „zemsty doskonałej" Raptusiewicza. Jest jeszcze „pauza artystyczna, wypełniająca chwilę oczekiwania": to scena z czytaniem testamentu Papkina (a. IV, sc. 6), i druga podobna: monolog nieszczęsnego Dyndalskiego, zbierającego kawałki podartego listu (a. IV, sc. 9). Pomiędzy temi dwiema scenami atoli dokonywają się najszybsze, gwałtowne, jak temperament Cześnika, posunięcia akcji (a. IV, sc. 7 i 8), prędko wiodące ku rozwiązaniu Z tem rozwiązaniem (a. IV, sceny 10—13) łączy się przepyszny efekt pierwszego dopiero w komedji bezpośredniego spotkania Cześnika z Rejentem i nieoczekiwanej ich zgody. Po tym efekcie nic niema stosowniejszego jak okrzyk „wskrzeszonego" Papkina (jedno z najrozsądniejszych wogóle jego zdań):

Niech nam zagrzmią i fanfary!

Zakończenie *Zemsty* jest istotnie jakby fanfarą triumfalną, wznoszącą się do najwyższych w kompozycji tonów.

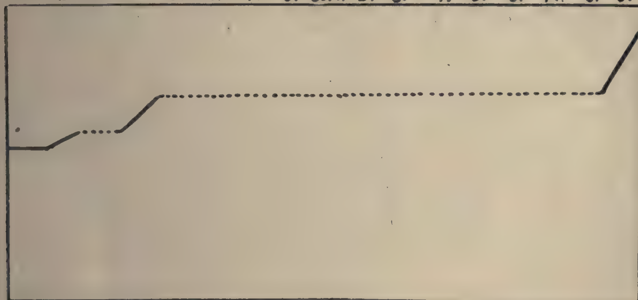
Można sobie zrobić zabawę i dynamikę akcji *Zemsty* przedstawić graficznie (jak to lubią nieraz robić krytycy

---

[1] *Zemsta*. Opracował prof. dr E. Kucharski. Kraków. „Bibljoteka Narodowa", serja I, Nr 32, str. 127. (Nie we wszystkich szczegółach godzę się z zapatrywaniami tego subtelnego badacza na kompozycję *Zemsty*).

dramatyczni — zwłaszcza niemieccy i angielscy [1] — od czasu głośnego studjum Freytaga o technice dramatu). — Punkty wyjścia w takim wykresie mogą, oczywiście, być różne. Najprostszy może i najprzejrzystszy jest sposób oznaczania linjami, zwróconemi w górę lub w dół, posunięć korzystnych lub niekorzystnych ze stanowiska jakiejś postaci [2].

„Wykreślając" kompozycję *Zemsty*, musimy, rzecz oczywista, w pierwszej połowie sztuki wyróżnić cztery osobne akcje. Akcję pierwszą — zabiegi Cześnika o Podstolinę — możemy przedstawić z punktu widzenia interesów Cześnika w taki sposób:

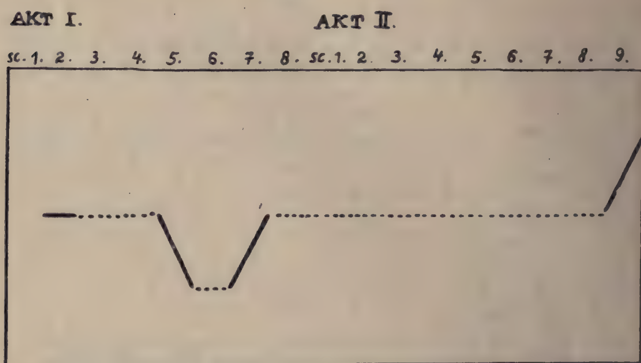


[1] Osobny rozdział o tych diagramach kompozycji dramatycznej jest n. p. w ciekawej książce W. H. Hudsona: *An Introduction to the Study of Literature*[2], London, 1917 (str. 264—268).

[2] System ten z wielką precyzją zastosowany jest w bystrem dziele Amerykanina L. M. Turnera: *Du Conflit tragique chez les Grecs et dans Shakespeare* (Paryż, 1913), opartem na psychologiczno-filozoficznych koncepcjach Jamesa i Bergsona. Turner dobrze wyjaśnia korzyści metody graficznej: pozwala ona całość kompozycji dramatu uchwycić w jednym rzucie oka i zredukować do jednej stronicy analizę nieraz bardzo długą (str. 61).

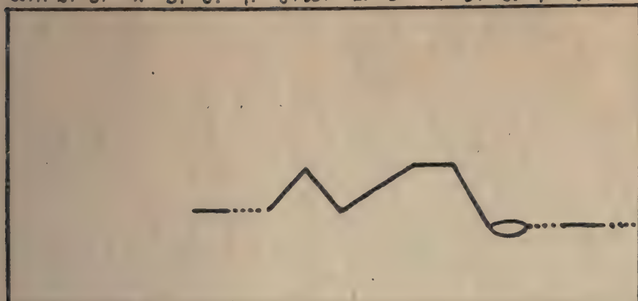
Linje poziome, obramiające wykres, — to granice zupełnego powodzenia (górna) i zupełnego niepowodzenia (dolna). Linje pionowe to granice pierwszej połowy komedji. — Każda scena ma sobie poświęconą jednakową działkę poziomu. Akt I, sc. 1 — to ekspozycja akcji pierwszej. I, 2, I, 4 i II, 9, to posunięcia pomyślne dla Cześnika (wysłanie Papkina, powodzenie poselstwa Papkina i własne słowo Podstoliny). Linja kropkowana oznacza sceny, w których akcja pierwsza nie występuje.

Akcję drugą (spór sąsiedzki) — z pierwszych dwóch aktów — możemy według tej samej metody przedstawić tak:



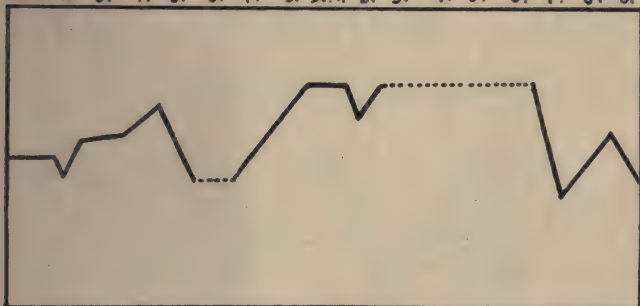
Ekspozycję daje tu sc. 2-a aktu I-go. Posunięcia — to naprawianie muru przez Rejenta (niepożądane dla Cześnika), rozpędzenie murarzy Rejentowych i wyzwanie Rejenta przez Papkina.

Akcję trzecią (miłość Wacława i Klary) da się przedstawić kreskami o tych samych kierunkach, bo choć zrazu nie widzimy związku tej sprawy ze sprawami Cześnika, ale później się okaże, że „zwycięstwo" Cześnika będzie zwycięstwem i dla miłości młodej pary.

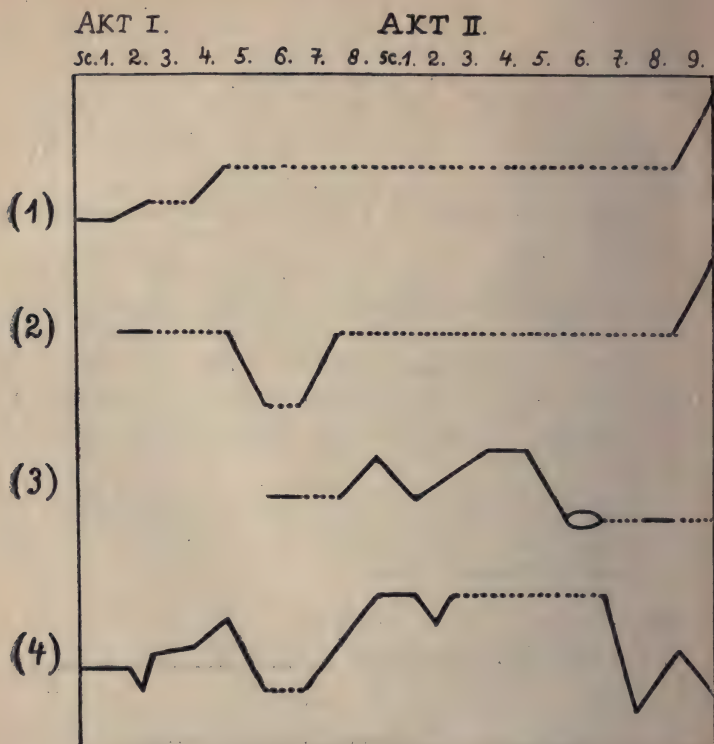


Po ekspozycji (I, 6) — posunięcia naprzemian pomyślne i niepomyślne (pomyślne: dostanie się do domu Cześnika i pozostanie w nim; niepomyślne: niechęć Cześnika i kłopot z Podstoliną). Scena 6-a aktu II-go akcji nie posuwa, ale należy ją w diagramie oznaczyć w sposób zupełnie osobliwy, bo ukazuje ona niepewność i niejasność położenia.

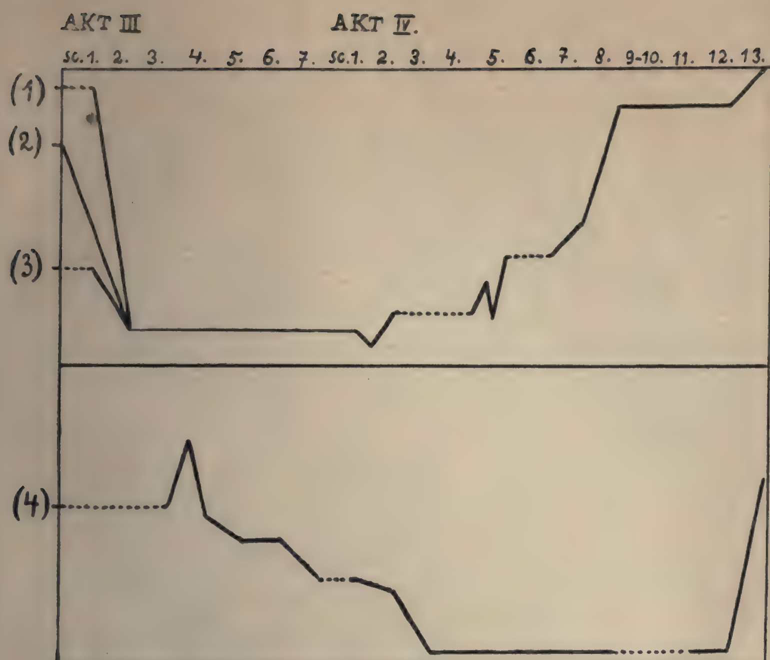
Interesy Papkina przez cały czas idą równolegle do interesów Cześnika; bez wahania więc możemy i jego akcję wykreślić w tym samym sposobie:



Tak więc każda akcja z pierwszej połowy *Zemsty* została przedstawiona w pewnego rodzaju łamanej linji. Gdy te linje zestawimy razem, będziemy mieli obraz ruchu w pierwszych dwóch aktach komedji.



Od III-go aktu poczynając, jakeśmy widzieli, akcja się koncentruje. Sprawy (1), (2) i (3) dadzą się od sceny 2-ej tego aktu przedstawić zapomocą jednego tylko wykresu. Obok niego potrzebny jest tylko drugi, dla Papkina.



Ta wykresowa zabawka nietylko uprzytomnia nam w jednym rzucie oka dynamikę akcji *Zemsty*, ale i odmienność tej akcji w pierwszej i w drugiej połowie (pierwsza, możnaby powiedzieć, jest w technice swojej bardziej romantyczna, druga — bardziej klasyczna). Widzimy też dokładnie z tych schematów, jak poszczególne sprawy są do siebie dobrane i dostosowane.

W pamiętnikach swoich *Trzy po trzy*, pisanych koło 50-go roku życia, wspomina Fredro swoją dziecinną komedyjkę *Strach przestraszony*. Opowiedziawszy jej treść, powiada: „Widzicie więc, moi państwo, że komedja nie była

bez planu".[1] Więc plan uważał Fredro zupełnie świadomie za podstawową wartość utworu dramatycznego. Chwila rozmyślań nad *Zemstą* przekonywa nas, że teorja nie szła u niego w rozbracie z praktyką. Wśród mnogich w literaturze naszej natchnieniowców Fredro należy do nielicznej grupy tych, co przedewszystkiem myśleli o budowie całości dzieła i o harmonijnem złożeniu wszystkich jego części. Jest to poezja z pewną „matematyką", dla której krytyka nasza dziś jeszcze czasem okazuje mało zrozumienia (upatrując w poetach, wedle przejściowej mody, jakieś medja, na których — niemal bez ich świadomości — grają jakieś wyższe moce), zostawiając przez to niewypitą jedną z czar rozkoszy artystycznej, która stoi widoczna na biesiadnym stole komedjowej twórczości Fredry.

Skłonni jesteśmy od czasu romantyków upatrywać poezję w łamaniu form. Umiejmyż się zachwycać taką, jak u Fredry, poezją konstruowania form.

Schemat biegu akcji nie wyczerpuje oczywiście całego bogactwa kompozycji *Zemsty*. Przy szybkim postępie samej sprawy dramatycznej jest miejsce na cały szereg szczegółowych efektów kompozycyjnych. Była już mowa poprzednio o scenach z wyraźną ironją dramatyczną. Częściej niż ironją posługuje się Fredro sposobem kontrastu dramatycznego (w a. II sc. 9 Cześnik wyzywa Rejenta; w a. III sc. 1 Rejent pozew pisze; fluktuacje w losie Papkina) i zestawiania postaci przeciwnych sobie naturą (Cześnik—Papkin; Papkin—Rejent; Rejent—Cześnik)...

A we wszystkich tych sytuacjach jest logika i okazje do pełnego rozwinięcia charakterów. Charakterystyka postępuje razem z akcją. Coraz przybywają jakieś nowe rysy przez co postaci coraz bardziej się uplastyczniają: w ostat-

---

[1] *Trzy po trzy*, wyd. Mościckiego, str. 149.

nim jeszcze akcie, w ostatniej niemal scenie — wzbogacają się nowemi rysami fizjognomje charakterowe Cześnika i Rejenta... I we wszystkiem tem jest niezrównany komizm fredrowski.

Zakończyć trzeba to rozmyślanie tak — jak się zaczęło: *Zemsta* jest przedziwnością kompozycyjną. „Co za szczęście, rozkosz, radość!“

TREŚĆ: